



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Wokół "Trenów" Jana Kochanowskiego : szkice historycznoliterackie.

**Author:** Teresa Banaś-Korniak

**Citation style:** Banaś-Korniak Teresa. (2016). Wokół "Trenów" Jana Kochanowskiego : szkice historycznoliterackie. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

TERESA BANAŚ-KORNIAK



Wokół  
*Trenów* Jana Kochanowskiego



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2016





Wokół *Trenów* Jana Kochanowskiego





NR 3434

TERESA BANAŚ-KORNIAK



# Wokół *Trenów* Jana Kochanowskiego

Szkice historycznoliterackie



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2016

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
**Marek Piechota**

Recenzent  
**Albert Gorzkowski**



Natalia Maśniak

(2009—2014)



*Dobranoc, książniczko! A chóry aniołów  
Niech do wiecznego snu Cię ukołyszą!*

Parafraza według:  
W. Shakespeare: *Hamlet*, przeł. L. Ulrich

*Mojej Natalce — babcia*







## Spis treści

Wstęp 9

### ROZDZIAŁ PIERWSZY

W kręgu ustaleń genetycznych 13

Przed *Trenami*

Utwór *O śmierci Jana Tarnowskiego* — fakty i stereotypy 15

Zgodnie z zasadą *decorum*

O wątkach metapoetyckich w *Trenach* 32

Wokół problematyki genologicznej *Trenów* 56

### ROZDZIAŁ DRUGI

Ekspresja milczenia w *Trenach* 75

### ROZDZIAŁ TRZECI

„Cierpieć, aby zrozumieć...” —

o poszukiwaniu formuły tragiczności dla *Trenów* 97

### ROZDZIAŁ CZWARTY

W stronę alegorezy. Nawiązania do grecko-rzymskich mitów  
i postaci mitologicznych w *Trenach* 131

ROZDZIAŁ PIĄTY

Kamień jako motyw i jako symbol w czarnoleskiej twórczości 159

Zakończenie 183

Nota bibliograficzna 185

Bibliografia 187

Indeks nazw osobowych 201

Summary 211

Résumé 215





## Wstęp

**T**reny Jana Kochanowskiego należą do tej grupy arcydzieł, znanych w Polsce i poza jej granicami, na temat których powstało wiele rozpraw naukowych. Charakter owych badań i ewolucję prześledził przed laty Stanisław Grzeszczuk<sup>1</sup>. Wiele pokoleń badaczy zajmowało się różnymi aspektami struktury dzieła, odkrywano w nim nowe pokłady znaczeń. Pełny stan badań byłby trudny do dokładnego omówienia w jednej książce, nie taki zresztą jest cel niniejszej pracy. Pisany u schyłku życia cykl żałobny stanowił sumę przemysłów autora, do których dochodził on przez cały okres swego artystycznego dojrzewania. Niektóre tematy, obrazy czy wątki, istniejące w *Trenach*, pojawiały się już we wcześniejszych tekstach literackich Jana Kochanowskiego. Z niektórymi swymi wcześniejszymi poglądami poeta — jak wiadomo — polemizował. Dlatego, aby wnikać lepiej w problematykę żałobnego poematu, autorka książki niejednokrotnie wychodzi poza kontekst literacki samych *Trenów*.

---

1 S. GRZESZCZUK: *Wstęp do problematyki „Trenów”*. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988, s. 42—47.

Badawcza pokora wzbrania się niekiedy przed reinterpretacją znanych i należących do „kanonu” dzieł literackich, bo — rzekłby sceptyk — cóż nowego można powiedzieć na temat utworu, o którym napisano tomy historycznoliterackich opracowań? Być może dlatego — mając na uwadze wnikliwe dotychczasowe interpretacje — niewielu historyków literatury polskiej decyduje się wziąć na badawczy warsztat najslynniejszy w Polsce szesnastowieczny poemat żałobny, napisany dla małego dziecka.

Książka niniejsza w założeniu autorki nie jest pracą ukierunkowaną ściśle na interpretację pojętą w sensie Ingardenowskim, jako „konkretyzacja”, wypełnianie „pustych” miejsc poetyckiego przekazu. Celem większości zawartych w książce szkiców jest bowiem próba dotarcia do wyobraźni poetyckiej czarnoleskiego poety, wyobraźni zdeterminowanej różnorodnymi czynnikami: kulturowymi, historycznymi, psychologicznymi etc. Przyjęta w poszczególnych rozdziałach metoda badawcza nie jest jednolita. Oczywiście w większości szkiców istotne są filologiczne dociekania sensów poszczególnych słów i obrazów poetyckich oraz sytuowanie ich w tej tradycji literackiej i tym kulturowym kontekście, w jakim dzieło Kochanowskiego powstawało. Niemniej jednak autorka nie odżegnuje się od prób odczytania szesnastowiecznych tekstów z punktu widzenia doświadczeń człowieka współczesnego, mając na uwadze niektóre postulaty metodologiczne dwudziestowiecznych uczonych takich, jak: Hans Robert Jauss, Hans-Georg Gadamer, przyjmujących za punkt wyjścia tezę, że „historyczność literatury” nie polega wyłącznie na ustanawianiu związków literackich, ale na „zapośredniczającym przeszłość i terażniejszość” doświadczeniu czytelników<sup>2</sup>.

---

2 Por. H.R. JAUSS: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999, s. 5—217;

Istotna wydaje się zatem recepcja danego dzieła w określonym momencie historycznym, ów specyficzny „horyzont oczekiwań” czytelników (Jauss), który kieruje rozumieniem zarówno dawnych, jak i współczesnych odbiorców.

Subiektywnych ujęć, owego „piętna osobowego” autorki trudno jest uniknąć przy analizie rozmaitych aspektów czarno-leskiego dzieła, zwłaszcza dzieła wieloznacznego, przepętnionego symboliką i aluzjami do kulturowej przeszłości. Na pracę składają się artykuły i szkice powstałe w różnych okresach. Niektóre z nich wydrukowane były w osobnych publikacjach, stanowiąc części kompozycyjne większych całości (książek i czasopism literackich), jeszcze inne — świeżo powstałe, nie były nigdzie drukowane. Autorce zależało, aby te rozproszone teksty, które łączy wspólna tematyka, znalazły się w jednej monografii. Związane są one bowiem pośrednio lub bezpośrednio z problematyką *Trenów* czarno-leskich i rozpatrują wybiórczo rozmaite kwestie: zagadnienia genezy i genologii żałobnego dzieła, stosunek twórcy do zastanej tradycji literackiej, wybrane środki poetyckiego obrazowania.

Niezwykłe interesujące dla autorki wydają się także problemy języka poetyckiego Jana Kochanowskiego, alegorezy czy symboliki, szczegółowiej rozpatrywane w poszczególnych fragmentach książki. Kwestie te wymagały rozważenia w szerszym nieco literackim kontekście aniżeli tematyka funeralna, toteż w niektórych rozdziałach szczegółowiej analizowane są nie tylko teksty żałobne, ale też inne, dotyczące „egzystencjalnej” problematyki, na przykład wybrane pieśni, psalmy czy fraszki. Nie uniknęła autorka badawczej „korespondencji”

---

P. DYBEL: *Pozycja badacza i odbiorcy w naukach przyrodniczych i humanistycznych. Co to jest prawda?* W: IDEM: *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*. Kraków 2004, s. 123—151, 153—189 i n.

z dotychczasowym stanem badań nad funeraliami Jana z Czarnolasu. Pisząca te słowa zdaje sobie sprawę, że niektóre jej subiektywne konstatacje mogą budzić wątpliwości i dyskusje, ale tego raczej nie da się uniknąć, kiedy przedmiotem rozważań są utwory wybitnego autora. Licząc na wyrozumiałość i mądrość Czytelnika, wypada chyba powołać się na zahaczające o truizm stwierdzenie, że dyskusja badawcza jest potrzebna, bo twórcza. Bo przecież teksty literackie, zwłaszcza arcydzieła, za jakie uznaje się czarnolesską twórczość, niezależnie od czasów, w jakich powstały, nie są słowną „skamieliną”, ale przekazem żywym. Zatem sposób ich odbioru też nie powinien być jednolity i „skamieniały”, ukształtowany przez szkolne czy nawet akademickie schematy.



## ROZDZIAŁ PIERWSZY



# W kręgu ustaleń genetycznych









## Przed *Trenami* Utwór *O śmierci Jana Tarnowskiego...* — fakty i stereotypy

Początki pisarstwa Jana z Czarnolasu wiążą się z poezją żałobną<sup>1</sup>, a jednym z ostatnich wybitnych utworów były *Treny*. Literatura funeralna na kształt kłamry spina więc bogatą i różnorodną twórczość. Drogę poety czarnoleskiego do *Trenów*, czyli doświadczenia przy doskonaleniu

---

1 Za pierwszy utwór drukowany Jana Kochanowskiego uważa się łacińskie epitafium dla Erazma Kretkowskiego, które zostało wyryte pod pomnikiem tegoż Kretkowskiego w Bazylice św. Antoniego w Padwie, w kaplicy polskiej. Epitafium przedrukowano w pamiątkowej księdze łacińskiej, zawierającej opisy starożytnych miast, zob. T. ULEWICZ: „*Epitaphium Cretcovii*”, czyli najstarszy dziś wiersz drukowany Jana Kochanowskiego. W: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Komitet redakcyjny Z. CZERNY, H. MARKIEWICZ i in. Kraków 1961, s. 161—167; J. PELC: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987, s. 536; por. S. ZABŁOCKI: *Funeralna twórczość Jana Kochanowskiego*. W: IDEM: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968, s. 199 i n.

tego typu pisarstwa Kochanowskiego, prześledził wnikliwie Janusz Pelc<sup>2</sup>. Za pierwszy dłuższy utwór poety, drukowany w Polsce, uznaje się na ogół wiersz *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego, do jego syna Krzysztofa*, który został wydany w Krakowie w 1561 roku<sup>3</sup>. Wokół tego tekstu narosło sporo badawczych hipotez i twierdzeń. Rozważania o polskim wierszu, napisanym z okazji śmierci wybitnego hetmana i polityka — Jana Tarnowskiego, pojawiały się i pojawiają do dziś nieraz w kontekście analizy i interpretacji *Trenów*.

Bronisław Nadolski pisał, że polskojęzyczny utwór *O śmierci Jana Tarnowskiego...* był dla Kochanowskiego swego rodzaju „konspektem intelektualnym” do poświęconego Orszuli cyklu żałobnego. Mieczysław Hartleb z kolei doszukiwał się podobieństw formalnych między *Trenem XIX* a interesującym nas utworem, przy czym twierdził, że obydwa teksty wzorowane są na Senekiańskich konsolacjach. Janusz Pelc i Stanisław Grzeszczuk wskazywali na istnienie analogicznych motywów we wskazanym utworze i w *Trenach*, co sugerowało jakies bezpośrednie związki pomiędzy tym wczesnym wierszem a cyklem poświęconym Orszulce<sup>4</sup>.

---

2 J. PELC: *Jana Kochanowskiego droga do „Trenów”*; *Tradycja i nowatorstwo w „Trenach”* [Wstęp]: J. KOCHANOWSKI: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wrocław 1999, s. III—XLVIII.

3 Por. S. ZABŁOCKI: *Funeralna twórczość Jana Kochanowskiego*. W: IDEM: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe...*, s. 199.

4 B. NADOLSKI: *Sprawa motywów i kompozycji w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki”, 1933, R. XXX, s. 185—204; M. HARTLEB: *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927, s. 130; J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 437, 442, 446; S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988, s. 89.

Oczywiście z dystansem należy podejść do wyrażonej ongiś hipotezy Nadolskiego o „konspekcie intelektualnym”, gdyż wnikliwe, rozpoczęte już w latach sześćdziesiątych XX wieku, badania Stefana Zabłockiego nad poezją funeralną dowiodły powtarzalności analogicznych motywów i wątków (oraz ich rozmaitych wariacji) w różnych gatunkach poezji żałobnej, zarówno antycznej, grecko-rzymskiej, jak i tak zwanej nowołacińskiej, co rzutowało oczywiście i na pisarstwo w językach ojczystych<sup>5</sup>. Teza, jakoby polski utwór poświęcony hetmanowi Tarnowskiemu odegrał jakąś rolę w genezie czarnoleskich *Trenów*, zdobyła jednak taką popularność, że skłonni byli ją zaakceptować nawet niektórzy badacze schyłku XX stulecia<sup>6</sup>.

Inny stereotyp badawczy polega na zestawianiu, porównywaniu i doszukiwaniu się podobieństw formalnych pomiędzy polskim wierszem, napisanym na okoliczność zgonu Tarnowskiego, a łacińską *Elegią* (IV, 2) ze zbioru *Lyricorum libellus*. Uważny czytelnik obydwu tekstów łatwo jednak potrafi dostrzec odmiennność formalną tych zestawianych ze sobą wierszy. Już Stefan Zabłocki zaprzeczał wcześniejszemu stwierdzeniu Tadeusza Sinki<sup>7</sup>, że tekst polskojęzyczny poświęcony Tarnowskiemu jest jedynie polską wersją elegii łacińskiej (IV, 2): „przeciwnie, jest pod wieloma względami niezależnym od niej i odmiennym utworem. Niemniej jednak przypuszczać można, iż poeta naprzód napisał utwór łaciński”<sup>8</sup>.

---

5 S. ZABŁOCKI: *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*. Wrocław 1965; IDEM: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe...*

6 Zob. S. GRZESZCZUK: „Treny” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 89.

7 T. SINKO: *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*. „Eos” 1917, R. XXII, s. 89.

8 S. ZABŁOCKI: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe...*, s. 201.

Różnice pomiędzy tekstami nie dotyczą jednak wyłącznie kompozycji. Inne są w tych utworach cele poetyckiej wypowiedzi. W wierszu łacińskim chodzi przede wszystkim o wyeksponowanie laudacji zmarłego, konsolacja natomiast zaznacza się już słabiej w końcowej części literackiego przekazu, z kolei wątek komploracyjny zachował się, można powiedzieć, w formie szczątkowej (opis zachowania się ludzi na pogrzebie). W tekście polskojęzycznym natomiast głównym celem literackiego przekazu jest pocieszenie (*consolatio*) syna zmarłego hetmana.

Już wstępne odczytanie — bez pogłębionej analizy — obydwu tekstów uzmysławia podstawowe różnice w zakresie konstrukcji tych wypowiedzi oraz kreacji nadawcy i osoby adresata. W łacińskim wierszu epicki podmiot zwraca się do zmarłego Tarnowskiego i chwali jego zasługi dla ojczyzny (co stanowi około trzy czwarte całego tekstu), po czym następuje lapidarny opis pogrzebu i wreszcie — konsolacyjne przemówienie do syna hetmana. Wiersz kończy się nagrobkiem i życzeniem skierowanym do „czcigodnego cienia”, aby w objęciach ziemi spokojnie odpoczywał<sup>9</sup>. Cały monolog wypowiada jedna osoba, zmieniają się natomiast adresaci (najpierw odbiorcą jest sam hetman, a przy końcu utworu — jego syn Krzysztof).

Jeśli przyjmiemy, iż istniejący w łacińskim utworze opis pogrzebowej ceremonii zawiera nieliczne fragmenty liryczne, to można się zgodzić z wyrażonym już dawno spostrzeżeniem Tadeusza Sinka, że poeta czarnoleski trzyma się w tym wierszu typowego schematu starożytnego epicedium: „część jego topiki przejmuje bez większych zmian, część wypełnia obrazami rodzimymi, ale wystylizowanymi na modłę

---

9 J. KOCHANOWSKI: *Elegia II*. W: IDEM: *Elegii ksiąg czworo*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1955, s. 120—124.

starożytną”<sup>10</sup>. W polskojęzycznym wierszu — *O śmierci Jana Tarnowskiego...* — wykreowany podmiot, zrazu liryczny (bo ze współczuciem mówi o żalu syna po śmierci ojca), później epicki, zwraca się do potomka zmarłego: Krzysztofa, i pragnie pocieszyć go w trudnej chwili. W końcowej partii utworu wprowadzone zostaje konwencjonalne przemówienie ducha zmarłego, który także próbuje umniejszyć żal zrozpaczonego młodzieńca. Zatem w polskim tekście adresat jest jeden, zmieniają się tylko „pocieszyciele” (najpierw przyjaciel poeta, potem duch hetmana).

Badacze wypowiadający się na temat polskiego wiersza, poświęconego Janowi Tarnowskiemu, stosują kilka nazw gatunkowych. Według Bronisława Nadolskiego utwór jest elegią, dla Juliana Krzyżanowskiego — „poematem” o charakterze konsolacji, dla Janusza Pelca — epicedium<sup>11</sup>. Stanisław Grzeszczuk mówił o utworze tym jako o młodzieńczym „poemacie”<sup>12</sup>. Stefan Zabłocki pisze wprawdzie o „elegijności” tekstu, ale podkreśla obecność w nim wielu partii epickich<sup>13</sup>, niekiedy też badacz ten używa w odniesieniu do omawianego polskiego utworu nazwy „polski poemat”<sup>14</sup>. Dodajmy, że wskazana przez Zabłockiego „epickość” wiersza nie polega na występowaniu w nim pełnych patosu pompatycznych wy-

---

10 Zob. T. SINKO: *Echa klasyczne w literaturze polskiej*. Kraków 1923, s. 35—48.

11 Por. B. NADOLSKI: *Sprawa motywów...*, s. 185—204; J. KRZYŻANOWSKI: *Komentarz rzeczowy*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. T. 3. Wstępem i przypisami opatrzył J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1953, s. 299; J. PELC: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 58, 104, 139, 161 i n.

12 S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 121.

13 S. ZABŁOCKI: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe...*, s. 121, 201.

14 Ibidem, s. 207.

nurzeń laudacyjnych (takich, jak w epicediach Roizjusza), gdyż język tekstu Kochanowskiego jest niewyszukany, bez nadmiaru ozdobników retorycznych. Przeciwnie, w polskojęzycznym utworze Kochanowskiego zauważamy oszczędność środków artystycznego wyrazu i to zarówno w partiach lirycznych, jak i tych opisowych, epickich. Zapewne rozległość i sugestywność partii lirycznych zadecydowała, że Zabłocki skłonny był pisać o „elegijności” tekstu. Rozróżnienie bowiem pomiędzy elegią i epicedium opierał badacz nie tyle na konfrontacji przekazu literackiego z poetyką sformułowaną czy z traktatami gramatycznymi, ile na wielowiekowej praktyce poetyckiej. Retoryczność i epicki dystans są charakterystyczne dla wywodzących się z tradycji rzymskiej epicediów, elegia natomiast jest gatunkiem lirycznym lub liryczno-epickim (z przewagą liryzmu), a jej geneza sięga antyku greckiego. Szesnasto- i siedemnastowieczne poetyki sformułowane w większości podkreślały epickość i retoryczność epicedium, jednak w sprawie elegii poglądy teoretyczne były znacznie bardziej zróżnicowane. W poetykach sformułowanych często podkreślano subiektywny i ekspresywny charakter wypowiedzi elegijnej<sup>15</sup>.

Jan Kochanowski świadom był reguł genologicznych, zapoznał się z nimi zapewne w czasie studiów uniwersyteckich, zwłaszcza tych padawskich. Nie oznacza to wcale, że w swojej twórczości rygorystycznie się do zaleceń teoretyków stosował. Niemniej jednak w polskim tekście o śmierci Jana Tarnowskiego można doszukać się — jak sądzę — wyraźnego schematu formalnego, retorycznego gatunku mowy konsolacyjnej.

---

15 Zob. T. MICHAŁOWSKA: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 141—147. Kwestie teoretyczne szerzej omawiam w osobnej pracy, por. T. BANASIOWA: *Poetyka sformułowana gatunku*. W: EADEM: *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580—1630*. Katowice 1997, s. 12—33.

Spróbuję to udokumentować. Gatunek *consolatio* dokładnie scharakteryzował w swej *Poetyce* Juliusz Caesar Scaliger<sup>16</sup>.

Otóż, według Scaligera: „*Consolatio est oratio reducens maerentis animum ad tranquillitatem*”<sup>17</sup>. Teoretyk podkreślał jednak, że taki tekst powinien pochodzić wyłącznie od przyjaciela (chodziło autorowi zapewne o szczerość przekazu i klarowność sytuacji nadawczo-odbiorczej: okoliczności żałoby przyjaciela po śmierci osoby mu bliskiej). Pocieszający zatem powinien okazywać smutek i uwydatnić gorycz cierpiącego. Scaliger pisze o smutku, a nie cierpieniu nadawcy tekstu, ani tym bardziej — lamentacyjnym zawrocie, co jest charakterystyczne dla trenu. Przyjacielski ów smutek, oparty na empatii, winien być jednak wsparty racjonalnością wywodów osoby pocieszającej. Ale z trzeźwą argumentacją też nie należy przesadzać, bo jak pisał renesansowy uczony, kochający odrzuca mowy tych, którzy wydają się straconą rzecz i osobę lekceważyć („*Sane detestatur amans eorum sermones, qui amissam rem personamve parvipendere videantur*”<sup>18</sup>). Wywody konsolacyjne radzi Scaliger dostosować do statusu osoby adresata oraz do okoliczności, w jakich wypowiedane są słowa pocieszenia: „*Consolator aut est maior, aut minor, aut aequalis. Magnitudine intelligo, aut imperio, aut dignitate, aut opibus, aut sapientia, aut aetate*”<sup>19</sup>.

Wydaje się więc, że horacjańską zasadę stosowności i umiaru Scaliger szczególnie podkreśla w konsolacji. Te-

---

16 J.C. SCALIGER: *Consolatio*. W: IDEM: *Poetices libri septem*. Heidelbergae 1607, s. 427 i in. Cytaty z siedemnastowiecznego druku dzieła Scaligera podaję we współczesnej transkrypcji.

17 Ibidem, s. 427. „Konsolacja jest mową przywracającą spokój umysłu osobie pogrążonej w smutku”.

18 Ibidem.

19 Ibidem.



oretyk nie daje jednak gotowych szablonów argumentacji, jakie mają się znajdować w przyjacielskiej mowie pocieszającej. Wymienia jedynie niektóre autorytety, wartości i pojęcia, mogące służyć argumentacji. Są to: rodzice, dzieci, ojczyzna, przyjaciele, władza, wolność, król („parentes, liberi, amici, patria, imperium, libertas, rex”<sup>20</sup>). Emocje — w zależności od okoliczności i osoby, do której się zwracamy — trzeba w jednym przypadku uwydatnić, kiedy indziej pominąć. Nie należy natomiast powoływać się w konsolacji na potoczne opinie, strach, przesady. Nagromadzenie tego typu argumentów może bowiem doprowadzić do przesady, a tym samym zniszczyć efekt wcześniejszych perswazji.

Najistotniejsze uwagi wypowiedział Scaliger na temat kompozycji i stylu mowy konsolacyjnej. Otóż tekst powinien zawierać dwie części: w pierwszej autor winien wyrażać współczucie oraz nadzieję łagodzącą ból pocieszanego. Nadawca ma zatem zaakcentować zrazu solidarność z cierpiącym przyjacielem, ale też delikatnie eksponować nadzieję na lepszą przyszłość. W części drugiej powinno się przyjacielowi dodać ducha, a samo złe zdarzenie zlekceważyć, a nawet pokazać je jako błahe i nieważne („duas in partes erit Poema dividendum. In prima pones spem, qua vel opinio deleri, vel ira placari possit; in secunda addes animos, eventum contemnes, carissima quaeque ostendes esse vilissima”<sup>21</sup>). Poleca następnie teoretyk pożyczać myśli od filozofów, mędrców i wspierać własne wywody ich przemyśleniami. Warto także korzystać z ogólnie znanych przysłów i mądrości („vulgata [...] sententia, proverbialia”), a na poparcie argumentów winno się przytaczać przykłady wzięte z życia, których zadaniem jest „atakowanie”

---

20 Ibidem, s. 428.

21 Ibidem.

i przekonywanie chorego, strapionego umysłu („aegre animum”) adresata wypowiedzi.

Styl konsolacji ma być, według Scaligera, prosty; przysłowia wypowiadane być winny w niezbyt licznych słowach („proverbia, aliis omnino verbis, numeris, figuris exprimenda sunt”<sup>22</sup>). Myśli i argumenty powinno się wyrażać za pomocą niewielu figur. Szesnastowieczny uczony wykluczał, jak widać, pompatyczność i kwiecistość stylu w tym gatunku żałobnej twórczości.

A jak, w świetle tych wskazań, skonstruowany został polski wiersz Jana Kochanowskiego, poświęcony hetmanowi Tarnowskiemu? Już w tytule utworu poeta określił wyraźnie adresata („do syna jego Jana Krysztofa”). Syn zmarłego w 1554 roku został sekretarzem królewskim, a w roku następnym — kasztelanem wojnickim. W młodości zwiedzał Europę, zwłaszcza Włochy i tam poznał Jana Kochanowskiego, z którym zaprzyjaźnił się i — prawdopodobnie — obydwaj młodzi studenci razem odbyli kilka podróży<sup>23</sup>. Złożony trzynastozgłoskowcem, ujętym w strofy czterowersowe, utwór *O śmierci Jana Tarnowskiego*... nie jest monolityczny pod względem kompozycyjnym i stylistycznym. W wierszu można wydzielić wyraźnie różniące się od siebie części. We fragmencie wstępnym, najwymowniej w pierwszej strofie zaznacza się liryzm, ale znacznie różni się on swym charakterem od liryzmu komploracji, typowych dla niektórych staropolskich cykli trenowych:

Kamień by był, nie człowiek, kto by w twej żałosci  
Chciał użyć przeciw tobie, hrabia, tej srogości,

---

22 Ibidem.

23 Zob. przypis J. Pelca w: J. KOCHANOWSKI: *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego, do syna jego Jana Krysztofa, Hrabie z Tarnowa, kasztelana wojnickiego*. W: IDEM: *Treny...*, s. 53.

By miał nagle hamować płacz twój sprawiedliwy,  
Któryś ty ojcu winien jako syn cnotliwy<sup>24</sup>.

Pełne współczucia słowa zwrócone do syna zmarłego wyrażają pozytywne emocje łączące nadawcę z adresatem. Nie eksponuje się w żadnym razie więzi pomiędzy nadawcą tekstu a samym zmarłym. Zacytowanych słów nie należy więc łączyć z żałobną *comploratio*. Przeciwnie, zauważalny jest dystans podmiotu wypowiadającego wobec żalu Jana Krzysztofa: pada rzeczowe wyjaśnienie, że cierpienie po ojcu jest szlachetne i oczywiste, bo odczuwa je cnotliwy syn. Nadawca dystansuje się wobec wypowiadanych kwestii nawet wówczas, gdy opisuje wzburzenie swego przyjaciela.

Zmiana tonacji wypowiedzi następuje stopniowo, powoli. Owo przesunięcie akcentów lirycznych obserwujemy już w strofie piątej, gdzie pocieszyciel zręcznie zestawia ze sobą dwa uczucia: synowski żal oraz patriotyzm młodego hrabiego, co oczywiście wiąże się z rozumieniem renesansowego pojęcia cnoty (*virtus*), w sensie nadanym mu jeszcze przez starożytnych Rzymian. Człowiekiem cnotliwym jest nie tylko ten, który odznacza się poczciwością i mądrością, ale przede wszystkim ten, który służy rycerskim dziełom krajowi. Pisał o tym Kochanowski nie raz: „Naprzód mądrość — czytamy w *Wykładzie cnoty* — [...] po tym sprawiedliwość [...]. Trzecia wielkość umysłu [...]. Czwarta skromność tak w mowie, jako i w uczynkach [...]. Na rozumie zasię nauki się przyjmują, których jest wiele. Napierwsze miejsce — rycerskie i prawne”<sup>25</sup>. W *Pieśni* (II, 12), gdzie z kolei mamy poetycką pochwałę cnoty, pisał poeta:

---

24 Ibidem, s. 54.

25 J. KOCHANOWSKI: *Wykład cnoty*. W: IDEM: *Dzieła polskie*. T. 3..., s. 225.

A jeśli komu droga otwarta do nieba —  
Tym, co służą ojczyźnie. Wątpić nie potrzeba<sup>26</sup>.

W wierszu *O śmierci Jana Tarnowskiego*... pojęcie cnoty odnoszone jest zarówno do syna Krzysztofa, jak i do nieżyjącego hetmana. Do młodego dziedzica rycerskich przymiotów kierowane są słowa:

Lecz jeśli cię dobrze znam, nie tylko swej szkody,  
Ale snadź więcej wspólnej żałujesz przygody;  
Albowiem kto nie baczy, jako tej krainie  
Wiele śmiercią człowieka tak godnego ginie?<sup>27</sup>.

Po pochwalę cnoty następuje już część argumentacyjna wypowiedzi, w której przekonuje się syna zmarłego do konieczności zachowania spokoju, powrotu do duchowej równowagi. Rolę argumentu pełni najpierw pochwała waleczności, zalet serca i umysłu, rycerskiej służby i przydatnej w sejmie elokwencji zmarłego. Otóż poprzez odwołanie się do zakonowanego w umyśle zarówno ojca, jak i syna, analogicznego pojęcia cnoty, próbuje nadawca zręcznie przesunąć — jakby na drugi plan — uczucie cierpienia po stracie bliskiego człowieka, zastępując je poczuciem dumy: rycerskiej i rodowej.

Czujnym stróżem był zawsze Pospolitej Rzeczy;  
Jejżytek przed swoim miał na dobrej pieczy<sup>28</sup>;

---

26 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1998, s. 73.

27 J. KOCHANOWSKI: *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego, do syna jego Jana Krzysztofa, Hrabie z Tarnowa, kasztelana wojnickiego*. W: IDEM: *Treny...*, s. 55.

28 Ibidem.

W tym przypominaniu rycerskich zasług Jana Tarnowskiego nie ma wzniosłych porównań do herosów czy greckich bogów, nie ma też mitologicznych reminiscencji ani retorycznych figur, które zauważyć można w barokowych trenach rycerskich lub wcześniejszych — renesansowych epicediach, pisanych w konwencji rzymskiej (także we wspomnianej *Elegii II* łacińskiej z ksiąg IV Kochanowskiego).

Niewyszukany styl, w którym dominują wyliczenia osiągnięć zmarłego, jest zgodny ze Scaligerową teorią, głoszącą prostotę konsolacyjnej wypowiedzi. Niemal sprozaizowanego opisu czynów hetmana nie należy więc tłumaczyć słabym jeszcze wyrobieniem artystycznym młodego Kochanowskiego. Wszakże w tym samym — mniej więcej — czasie powstał słynny hymn *Czego chcesz od nas Panie...*, w którym niepodobna dopatrywać się niedoskonałości poetyckiego warsztatu.

Wśród figur retorycznych, których w konsolacji — według teoretycznych wskazań — nie powinno znaleźć się wiele, autor wiersza o Tarnowskim zastosował przede wszystkim sentencje („Próżno się ma przeciwieć człowiek Pańskiej woli”; „Lepiej skrótnie wycierpieć, chocia w sercu boli”; „Co niesie przyrodzenie, zbraniać się nie godzi”; „Ale sława, [...] / Śmierci nie zna”<sup>29</sup>). Te powszechnie uznawane mądrości, przejęte tak z tradycji antycznej (np. motyw nieśmiertelnej sławy, którą daje cnota), jak i z tradycji judeochrześcijańskiej (np. motyw o konieczności poddania się woli Boga), pełnią funkcję konsolacyjnej perswazji.

W rozpatrywanym wierszu pojawiają się też owe, wspomniane przez Scaligera, myśli od filozofów pożyczone, którymi wspiera pocieszyciel swój dydaktyczny wywód. Są to

---

29 Ibidem, s. 58, 61.

głównie twierdzenia stoików, które także niekiedy przybierają formę sentencji: „W przygodzie trzeba serce stałe pokazywać”, lub: „Po niepogodnej zimie piękna wiosna chodzi”<sup>30</sup>.

Nie odżegnuje się podmiot i od tradycyjnych toposów konsolacyjnych, które przekazała antyczna literatura epicedialna. Takim toposem jest podkreślanie faktu, że śmierć jest ostatecznym finałem każdego życia, zatem rozpacz z jej powodu staje się irracjonalna (strofa 21 rozpatrywanego tekstu).

Inne argumenty związane są z kondycją psychiczną młodego hrabiego. Pocieszyciel wyraża troskę o niego, próbuje mu wyperswadować, że płaczem nie wskrzesi ojca, a łzy i cierpienie zaszkodzić mogą zdrowiu. Młodzieniec bowiem potrzebny jest, aby służyć ojczyźnie. I znów wspomnienie ojczyzny i dobra publicznego, które winno być przedkładane ponad własne słabości, stanowi argument nie do odrzucenia (por. strofy 14, 15, 16).

Wydaje się, że wypowiadający pocieszające myśli ma jednak na uwadze ostrzeżenie Scaligera, że przesadna argumentacja może zniweczyć wcześniejszą perswazję. Zatem, aby udokumentować, że podmiot solidaryzuje się ze smutkiem młodzieńca, wtrąca do konsolacyjnych argumentów małą dygresję:

Słusznie tedy żałujesz; a byś jeszcze k'temu  
Swym płaczem mógł go wrócić k'żywotu pierwszemu,  
Radziłbych, zebyś płakał i we dnie, i w nocy<sup>31</sup>.

Takie krótkie oderwanie się od wątku głównego, nazywane niekiedy przez mówców *declinatio* (gr. *paratropé*)<sup>32</sup>, ma przeko-

---

30 Ibidem, s. 58, 64.

31 Ibidem, s. 57.

32 MARCUS TULLIUS CICERO: *Ozdobniki mowy*. W: *Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór. Oprac. S. STABRYŁA. Wrocław 1983, s. 186. Passus *Ozdobniki mowy* pochodzi z *De oratore*: III, XXXVII 148—LV 212.

nać odbiorcę, że pocieszający przyjaciel nie lekceważy uczuć synowskich, lecz przeciwnie — szanuje je tak samo jak pamięć o umarłym.

Po dydaktycznej części, w której dominują argumenty o charakterze konsolacyjnym, następuje, tak jak zalecał Scalliger, część egzemplifikacyjna. A zatem podany jest przykład Orfeusza i zostaje opisane jego cierpienie po śmierci ukochanej osoby. Cytowane słowa Eurydyki i Charona pogłębiają odczucie klęski mitycznego poety trackiego. Przykład Orfeusza pokazuje dobitnie, że ból po stracie najbliższych jest regułą powszechną, koniecznością, której podlegają wszyscy ludzie.

Przypominanie dawnych, bogatych i upadłych potęg (Troja, Ateny, Kartagina) stanowi kolejny przykład dokumentujący jeszcze jedno powszechnie obowiązujące prawo. Chodzi mianowicie o świadomość przemijania wszystkiego, co ziemskie. Prastary topos *Ubi sunt* zrealizowany został za pomocą serii retorycznych pytań: „Gdzie dziś bogata Troja? Gdzie mocne Myceny? / [...] Gdzie sławne Ateny?”<sup>33</sup>.

Na końcu perswazyjnego wywodu powraca obecny we wstępie wiersza motyw laudacji hetmana („Znaczne posługi czynił Rzeczypospolitej”<sup>34</sup>). Motyw ten jednak, po serii konsolacyjnych argumentów, ma już inny wydźwięk niż w początkowej części utworu. Wprowadza nastrój podniosłości i tryumfu. Nie ma w tym miejscu owych tonów współczucia, które wyrażane były we wstępnej części wiersza. Wręcz przeciwnie, pochwała podsumowana jest słowami:

---

33 J. KOCHANOWSKI: *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego, do syna jego Jana Krysztofa, Hrabie z Tarnowa, kasztelana wojnickiego*. W: IDEM: *Treny...*, s. 62.

34 Ibidem.

A tak możesz nie płakać ojcowskiej przygody,  
Bo taka śmierć nie niesie z sobą żadnej szkody<sup>35</sup>.

Tym stwierdzeniem w zasadzie mógłby się kończyć konsolacyjny monolog, ale wykreowany poeta-przyjaciel na owych słowach nie poprzestaje. Wprowadza bowiem — stosując figurę retoryczną prozopoei — dodatkowego „mówcę”: ducha zmarłego dostojnika, którego wypowiedzi również mają za zadanie ulżyć w cierpieniu synowi.

O ile jednak wywód poety-przyjaciela opiera się na argumentach racjonalnych i wspierany jest przykładami zaczerpniętymi z życia, o tyle przemówienie konsolacyjne istoty duchowej odwołuje się do wiary i pobożności cierpiącego. Tym razem dydaktyczne formuły i argumenty są znacznie trudniejsze do zaakceptowania przez żywego człowieka, wymagają bowiem sporego wysiłku duchowego i fizycznego (np. poucza duch, gdzie jest prawdziwa ojczyzna człowieka: „W niebie jego ojczyzna”; „Trzeba wzgardzić rozkoszy, nie dbać o pieniądze, / Porzucić prózne myśli, mieć na wodzy żądzę”; „Trzeba pracą wycierpieć [...], / Prze ojczyznę na koniec krwi swej nie żałować”<sup>36</sup>). Wysiłek się opłaca, jak stwierdza cień zmarłego, bo szlachetne uczynki pomogą dotrzeć do niebieskiej ojczyzny.

Ostatnie słowo nie należy jednakże do przemawiającej prozopoei, lecz do racjonalnie myślącego poety-pocieszyciela, który podsumowuje rzecz całą formułką mającą źródło w filozofii stoickiej:

---

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 63.



I ty nie płacz, twój smutek Bóg zinań nagrodzi:  
Po niepogodnej zimie piękna wiosna chodzi<sup>37</sup>.

Odwołanie się do Bożej mądrości i praw harmonijnego urządzięcia świata, analogicznie jak w *Pieśni XXV* (*Czego chcesz od nas Panie...*), stanowi celne podsumowanie wszelkich wcześniejszych argumentów.

Jak wynikałoby z przedstawionego schematu kompozycyjnego, Jan Kochanowski na początku swej drogi twórczej starał się stosować wiernie do zaleceń renesansowych teoretyków poezji, którzy w czasie studiów poety, zwłaszcza studiów padewskich, byli dlań niewątpliwymi autorytetami, kształtującymi jego świadomość tradycji i technik poetyckich. Na znajomość poetyk renesansowych we wczesnym etapie twórczości i stosowanie się do ich reguł przez Kochanowskiego zwróciła uwagę już przed laty Teresa Kruszevska<sup>38</sup>. Warto zatem dopełnić, że przypisany młodemu Krzysztofowi Tarnowskiemu funeralny tekst wyraźnie nawiązuje do teoretycznych wskazań, dotyczących *consolatio*, autorstwa J.C. Scaligera. Tekst o hetmanie Tarnowskim „otwiera” rozległą czarnoleską twórczość żałobną. W wierszu można wydzielić — jak zostało wskazane — dwie kompozycyjne części: pierwszą — liryczną i laudacyjną, pozbawioną jednak typowej dla trenu lamentacji, oraz część drugą — retoryczną i konsolacyjną, znacznie obszerniejszą od wstępnej partii lirycznej. Najpierw, nie chcąc urazić zrozpaczonego adresata, podmiot współczuje mu. Stopniowo jednak przechodzi do pocieszania.

---

37 Ibidem, s. 64.

38 T. KRUSZEWSKA: *Funeralna poezja J. Kochanowskiego na tle poetyki renesansowej*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego im. B. Bieruta”. Seria A: Prace Literackie. Nr 2. Wrocław 1956, s. 188 i n.

Zgodnie z zaleceniami Scaligera Kochanowski nie zastosował zbyt wielu tropów stylistycznych. Spośród figur, w celach perswazyjnych wykorzystał sentencję i wyliczenie (*enumeratio*), a także prozopopeję; w znacznie mniejszym zakresie zaś — pytanie retoryczne i *declinatio*. Trudno byłoby zgodzić się z oceną, że tekst jest „gorszy” pod względem stylistycznym od wspomnianej łacińskiej *Elegii II*. Poeta świadomie potrafił korzystać, już we wczesnym etapie swej twórczości, z różnych tradycji poetyckich: zarówno odległych, jak i bliższych mu, współczesnych trendów. To nie „dojrzewanie” literackie do *Trenów*, a specyficzna sytuacja życiowa, przyjazny stosunek do młodego Tarnowskiego i ranga osoby zmarłego hetmana (którego poeta szanował, ale z którym nie łączyły go bliskie więzy osobiste) sprawiły, że wiersz *O śmierci Jana Tarnowskiego...* nie nawiązuje bezpośrednio ani do tradycji rzymskich panegirycznych epicediów, ani do rytualnych trenów greckich. Występowanie w omówionym wierszu zarówno przemówienia prozopopei, jak i innych typowych dla całej tradycji funeralnej toposów i motywów nie świadczy bynajmniej o tym, że utwór ten był „konspektem intelektualnym” dla znacznie później napisanych *Trenów*, związanych przecież z zupełnie innymi okolicznościami życiowymi, bo napiętnowanymi osobistą tragedią autora.

We wczesnym swym wierszu, poświęconym wybitnemu hetmanowi, twórca sięgnął po schemat i reguły omówionej w teorii renesansowej konsolacyjnej mowy. Mowy z założenia prostej i szczerzej, bo kierowanej do rówieśnika — syna zmarłego, a nie do mecenasa czy protektora. Zrozumiałe staje się więc, że wypowiedź poetycka pozbawiona została stylistycznej ornamentacji, patosu i uniżonego panegiryzmu.



## Zgodnie z zasadą *decorum* O wątkach metapoetyckich w *Trenach*

**B**adacze, którzy przez lata próbowali dotrzeć do genezy najbardziej znanego w Polsce szesnastowiecznego poematu żałobnego, poświęconego małej dziewczynce — Orszuli Kochanowskiej, z braku źródeł pisanych, fizycznych, które poświadczałyby realne istnienie pierwowzoru literackiej bohaterki, koncentrowali się na genezie literackiej: rozległej tradycji literatury funeralnej, motywach i wątkach antycznych<sup>39</sup>, które przez Kochanowskiego zostały twórczo przekształcone i wykorzystane we wszystkich dziewiętnastu utworach cyklu. W badaniach powojennych zwłaszcza dwaj uczeni — Janusz Pelc i Stanisław Grzeszczuk, wskazywali na list Jana Kochanowskiego do Jana Zamoyskiego, w którym widnieje data 14 stycznia 1580 r., jako na ważne źródło, przybliżające wiedzę na temat czasu powstania żałobnego poematu. W liście owym poeta, reagując zapewne na naciski dostojnika,

---

<sup>39</sup> Bodaj najdokładniej prześledził źródła antyczne wątków w *Trenach* T. SINKO: *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego...*, s. 73—136.

aby stworzyć jakieś dzieło zaangażowane politycznie, daje wyraz swej desperacji, słabego zdrowia i braku weny twórczej, spowodowane bliżej niesprecyzowanym nieszczęściem, co mają — według uczonych<sup>40</sup> — potwierdzać łacińskie wstawki w liście („teraz neque res, neque verba suppetunt!; [...] animus simul cum re concidit; [...] Ja naprzód, a W. M. też po części, qui scribere cogis, chocia zły aspekt”<sup>41</sup>). W rozpatrywanym liście Kochanowskiego nie ma jednakże wzmianki ani o śmierci córki, ani o innych konkretnych nieszczęściach trapiących poetę, zatem źródeł cierpień autora możemy się jedynie domyślać.

Sporo miejsca w pracach historycznoliterackich poświęcono na rozważania wpływu, jaki miał cykl poświęcony Orszulce na twórców barokowych — „naśladowców” Jana Kochanowskiego<sup>42</sup>. Jednakowoż najszerszy, jak się wydaje, kierunek

---

40 J. PELC: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1969, s. 45—46; S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 54—55. Por. też: T. ULEWICZ: *Jan Kochanowski z Czarnolasu*. Kraków 2002.

41 Cyt. za: S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 54.

42 Oto niektóre z tych prac: F. FALEŃSKI: *Treny jako szkoła naśladowców*. W: IDEM: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1867, s. 21—56; J. PELC: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965; A. NOWICKA-JEŻOWA: *Siedemnastowieczna poezja funeralna w kręgu tradycji renesansowej. Przekształcenia i przewartościowanie*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. OTWINOWSKA, J. PELC. Wrocław 1984, s. 193—210; EADEM: „*Treny*” Jana Kochanowskiego jako źródło funeralnej poezji baroku. W: *Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria*. T. 16: *Badacze Kochanowskiego*. Red. J. STARNAWSKI. Łódź 1986, s. 9—29; T. BANASIOWA: *Lamentacyjna twórczość funeralna*. W: EADEM: *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej...*, s. 65—138.

badan nad *Trenami* po roku 1945 dotyczył zawartych w tym poemacie żałobnym wątków myślowych, głównie filozoficznych, co zapoczątkowane zostało już w pracach Mieczysława Hartleba, Stanisława Łempickiego oraz Stefanii Skwarczyńskiej<sup>43</sup>. Tendencje hermeneutyczne zepchnęły na drugi plan dociekania dotyczące genezy dzieła i wątków metapoetyckich, przewijających się — bądź co bądź — na kartach dziewiętnastu utworów cyklu poświęconego Orszulce.

Oczywiście słuszne wydaje się koncentrowanie uwagi badaczy dwudziestowiecznych na bogactwie myślowym i wątkach egzystencjalnych<sup>44</sup>, którymi przepełnione są monologi liryczne *Trenów*, natomiast anachroniczne już dziś zdają się rozważania

---

43 Por. M. HARTLEB: *Nagrobek Urszulki...*, s. 134—135 i n.; S. ŁEMPICKI: *Rzecz o „Trenach”*. W: IDEM: *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*. Wstęp K. BUDZYK. Warszawa 1952, s. 219 i n.; S. SKWARCZYŃSKA: „Treny” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „Sur la mort de Marie”. W: *Kultura i literatura dawnej Polski. Studia*. Oprac. zbiorowe. Warszawa 1968, s. 107—139.

44 Jednym z pierwszych, który podkreślił, że dzieło trenowe Kochanowskiego jest „poematem o zadaniach życia i śmierci” był M. HARTLEB: *Nagrobek Urszulki...*, s. 134. Spośród najważniejszych prac koncentrujących się na tej problematyce wymienimy m.in.: J. KRZYŻANOWSKIEGO: *Poeta czarnolesski. Wstęp*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1978, s. 18—19; J. PELCA: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 434—459; S. GRZESZCZUKA: „Treny” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 42—104; A. BOROWSKIEGO: *O trwodze, rozpachy i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989, s. 166—177; IDEM: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001, s. 7—16; K. ZIEMBĘ: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994, s. 242—326.

dotyczące sposobu powstawania poematu, wynikające z analizy psychiki poety i jego przeżyć<sup>45</sup>. Istnieją jednak pewne niedopowiedzenia i — jak sądzę — nieporozumienia, związane z tak zwaną „genezą życiową” omawianego dzieła.

Otóż powszechnie wiadomo, że namacalnych śladów istnienia Orszuli Kochanowskiej nie ma (takich, jak na przykład akt urodzin, śmierci, zapis o chrzcie itp.), a jednak żaden czytelnik *Trenów* raczej nie będzie wątpił, że swój najwybitniejszy utwór żałobny poświęcił poeta czarnoleski osobie autentycznej — córce, która w chwili śmierci miała niespełna „trzydzieści miesięcy” i, jak pisał poeta, „słów nie domawiała”<sup>46</sup>, czyli jako małe dziecko zaznajamiała się dopiero z językiem ojczystym. Nie chodzi tu o jakieś biograficzne dociekania prowadzone na marginesie poetyckiego tekstu, bo z takim podejściem potencjalnych czytelników do literackich tekstów rozprawił się już sam czarnoleski poeta, pisząc w jednej ze swych fraszek, że jego poezja jest niczym mityczny labirynt, a ktoś, kto chciałby z niej wyciągnąć autentyczne refleksje i fakty dotyczące osoby pisarza, trudziłby się na próżno:

Fraszki nieprzeplątane, wdzięczne fraszki moje,  
W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje,  
[...]  
Obrabliły się kiedy kto tak pracowity,

---

45 Uwagi o czasie komponowania poematu, o zmianach w kompozycji dokonywanych przypuszczalnie przez Kochanowskiego już po okresie największego wzburzenia poety wypowiedział M. HARTLEB: *Nagrobek Urzulkii...*, s. 71—75, 136; badania dotyczące genezy, kompozycji i motywów przeprowadzał B. NADOLSKI: *Sprawa motywów...*, s. 185. Z rezerwą do rozważań Hartleba odniósł się S. ŁEMPICKI: *Rzecz o „Trenach”*. W: IDEM: *Renesans...*, s. 209.

46 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 42.

Żeby z was chciał wyczerpać umysł mój zakryty?  
Powiedźcie mu, niech próżno nie frasuje głowy,  
Bo się w dziwny Labirynt i błąd wda takowy,  
Skąd żadna Aryjadna, żadne kłębki tylne  
Wywieść go móc nie będą, tak tam ścieżki mylnie<sup>47</sup>.

Zadziwiająco nowocześnie brzmią te słowa szesnastowiecznego poety dziś i brzmiały też zapewne nowatorsko w czasach, kiedy nie było jeszcze ani instytucji krytyki literackiej, ani też teorii, rozdzielającej podmiot autorski (czy inaczej — podmiot czynności twórczych) od narratora czy podmiotu lirycznego<sup>48</sup>. Tym większego znaczenia — można by rzec: krytycznoliterackiej deklaracji odautorskiej — nabierały wy-

---

47 J. KOCHANOWSKI: *Do fraszek* (III, 29). W: IDEM: *Poezje*. Wstęp i oprac. J. PELC. Warszawa 1988, s. 96—97.

48 Te rozróżnienia istnieją — rzecz jasna — we współczesnej teorii literatury. Natomiast szesnastowieczne poetyki oraz retoryki, opierając się na antycznych schematach grecko-rzymskich, wyróżniały najczęściej trzy typy wypowiedzi: „prostą”, „mieszaną” i „naśladowczą”. Wypowiedź prosta to mowa poety lub retora „od siebie”; mieszana polega na przeplataniu własnej wypowiedzi poety z mową postaci wymyślonych (fikcyjnych); natomiast typ trzeci — „naśladowczy”, zakładał wyłącznie wypowiedź postaci wprowadzonych przez poetę do dzieła (zmyślonych). To, co dziś nazywamy „monologiem lirycznym” — a taka forma przeważa w czarnoleskich *Trenach* — mieściłoby się w zasadzie w wyszczególnionym typie pierwszym: wypowiedzi poety od samego siebie. Oczywiście jest to schemat uproszczony, u różnych teoretyków zauważamy swoiste właściwości wykładanej teorii, problematyka jest szeroka, omówiona wnikliwiej przez E. SARNOWSKĄ-TEMERIUŚ: *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa 1985 oraz T. MICHAŁOWSKĄ: *Staropolska teoria genologiczna...*; zob. też T. MICHAŁOWSKA: *Podmiot literacki — pojęcie*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990, s. 592—595.

powiedzi autorskie<sup>49</sup>, mieszczące się w obrębie tak zwanych części delimitacyjnych staropolskiego tekstu literackiego, a będące elementami szeroko pojętej „ramy utworu”. Badaczka elementów ramowych staropolskiego tekstu literackiego zwraca uwagę zarówno na tak zwane „delimitatory zewnętrzne”, znajdujące się poza tekstem (tytułatura, motto, list dedykacyjny, utwory „do czytelnika” zalecające dzieło i inne), jak i trudniejsze do uchwycenia „delimitatory wewnątrztekstowe”, czyli wtopione w literacki utwór wypowiedzi twórcy o własnym dziele (np. inwokacje, zwroty konwencjonalne do Muz i Apollina sygnalizujące poetyckie natchnienie itp.)<sup>50</sup>.

W odniesieniu do *Trenów* elementy delimitacyjne są niezwykle istotne. Przekazują bowiem czytelnikowi intencje przyświecające twórcy, akceptującemu przecież starożytne, grecko-rzymskie tradycje i normy. Jedną z takich norm była, mająca antyczne korzenie i obowiązująca w szesnastowiecznej estetyce, filozofii, poetyce i retoryce, zasada „stosowności” (*decorum*), która zakładała — między innymi — odpowiedniość stylu do przedmiotu przedstawionego. Zatem według tej zasady: rzeczy i osoby małej wagi (a do takich zaliczano w dawnych wiekach tematykę dziecięcą i motyw małego dziecka) nie powinny być przedstawiane za pomocą stylu wzniosłego (wysokiego), obfitującego w środki stylistyczne głęboko poruszające odbiorcę, takie jak: wykrzyknienia, pytania retoryczne, apostrofy, wyszukane metafory<sup>51</sup>. Pokutująca w niektórych szkolnych

---

49 Por. T. KOSTKIEWICZOWA: *Autor w roli krytyka*. W: E. SARNOWSKA-TEMERUSZ, T. KOSTKIEWICZOWA: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku w epoce Oświecenia*. Wrocław 1990, s. 181—182 i n.

50 Por. R. OCIECZEK: *Rama utworu*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 685 i n.

51 Por. T. MICHAŁOWSKA: *Stosowność*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 789—791 i n.



interpretacjach *Trenów* Kochanowskiego teza, że poeta renesansowy przeciwstawił się *decorum*, jest zwykłym nieporozumieniem i należałoby ją odłożyć do lamusa. Wpierw jednak należy uważnie przyjrzeć się intencjom samego autora, a to wymaga dogłębnego wczytania się w sensy delimitatorów — zarówno zewnętrznych (tytuł, dedykacja, motto), jak i tych wewnątrztekstowych, znajdujących się w obrębie dzieła, głównie w *Trenie I* oraz w *Trenie II*. Zawierają one bowiem szereg „odautorskich” sugestii i wskazówek, odnoszących się nie tyle do sposobu odbioru samego dzieła, ile do sposobu rozumienia przez twórcę tradycji poetyckiej, statusu poety czy poezji w ogóle<sup>52</sup>. Dotychczas najwięcej badawczej uwagi poświęcono analizie dedykacji oraz motta, dostrzegając homeryckie źródło tego ostatniego i udowadniając jego powiązanie z nurtem refleksyjnym dzieła. O innych delimitatorach rozpatrywanego tekstu wspominano znacznie rzadziej, choć ich funkcja jako krytycznoliterackich cząstek wydaje się znacząca<sup>53</sup>.

Spróbuję w tym miejscu dokonać analizy tych delimitatorów, których sens pomoże rozjaśnić niektóre kwestie genetyczne i stosunek samego autora do tradycji *decorum* (*aptum, conventia*)<sup>54</sup>. Szczególnie wnikliwiej warto rozpatrzyć

---

52 R. OCIECZEK: *Rama utworu*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 685.

53 Zob. m.in. M. CYTOWSKA: *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 181—186; *Objaśnienia do:* J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny*. Oprac. M.R. MAYENOWA, L. WORONCZAKOWA, J. AXER, M. CYTOWSKA. Wrocław 1983, s. 105—107; K. ZIEMBA: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 268—275 i n.; R. OCIECZEK: *O dedykacjach Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*. T. 1. Red. Z.J. NOWAK. Katowice 1985, s. 7—20.

54 Zob. T. MICHAŁOWSKA: *Stosowność*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 787.

odautorskie uwagi metapoetyckie w *Trenie I* oraz w *Trenie II*, gdyż są to utwory zawierające — jak sądzę — najwięcej treści, które możemy utożsamiać z „aktami krytycznoliterackimi”: „O tych ostatnich można mówić jedynie wtedy, gdy wypowiedź literacka zawiera stematyzowane lub też implikowane informacje dotyczące stosunku jej nadawcy do konkretnych przekazów literackich, gdy odnosi się do sytuacji współczesnej poezji”<sup>55</sup>.

Musimy mieć oczywiście świadomość, że *Treny* to dzieło wielowymiarowe, wieloznaczne, o dużym ładunku symboliki. Może być interpretowane na różne sposoby. Sam tytuł czarnoleskiego cyklu żałobnego nawiązuje do tradycji lamentów greckich i do tych genologicznych kontekstów, które przypominali teoretycy renesansu, głównie Francesco Robortello i Julius Caesar Scaliger<sup>56</sup>. Teorie tychże autorów znał zapewne bardzo dobrze studiujący w Padwie Jan Kochanowski i — jak zauważył już dawno Stefan Zabłocki — poeta polski świadomie odświeżył liryczną tradycję lamentów żałobnych, zastępując nią istniejącą w polskim renesansie modę na łacińskie, epicedialne kompozycje funeralne, w których przeważały fragmenty o charakterze epicko-retorycznym<sup>57</sup>. Kochanowski dał temu wyraz właśnie w tytule dzieła, który przecież nie zawiera w swym brzmieniu nawiązania do rzymskiej nazwy *epicedium*.

---

55 Por. T. KOSTKIEWICZOWA: *Autor w roli krytyka*. W: E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ, T. KOSTKIEWICZOWA: *Krytyka literacka w Polsce...*, s. 181.

56 Por. J. PELC: *Tren*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 873—877.

57 Stefan Zabłocki zwracał uwagę, że utwór Kochanowskiego był pierwszym tekstem napisanym w języku polskim, nawiązującym do lirycznej tradycji lamentów żałobnych, zob. S. ZABŁOCKI: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe...*, s. 226, 229—230.

Ze względu na wieloznaczność symboliki żałobnej i wspomnianą „wielowymiarowość” utworu poświęconego Orszuli Kochanowskiej trzeba zachować szczególną ostrożność przy doszukiwaniu się w *Trenach* owych wewnątrztekstowych wypowiedzi o charakterze metapoetyckim. Warto też odwołać się do nielicznych, istniejących dziś świadectw epoki, dokumentujących, w jaki sposób odbierano *Treny* w wiekach XVI i XVII<sup>58</sup>. Spostrzeżenia szesnastowiecznych czytelników dobrze oddaje, cytowany zresztą nieraz przez współczesnych badaczy, fragment wypowiedzi drukarza, przyjaciela i wydawcy dzieł poety czarnoleskiego, mianowicie — Jana Januszowskiego. Fragment zamieszczony jest w przedmowie do pośmiertnego wydania utworów Jana Kochanowskiego i brzmi następująco: „Ten tedy wielki i zacny poeta polski [...] zostawił po sobie [...] *Treny*; lekkie rzeką podobno [wyróż. — T.B.K.] ja nie wiem, afektu ojcowskiego przeciw działkom w tej mierze upatruję, którego nie widzę, by kiedy kto lepiej wyrazić mógł i umiał”<sup>59</sup>.

Wypowiedź człowieka tak światłego, wykształconego i zorientowanego w trendach literackich swej epoki jak Januszowski, świadczy, że — być może — rzeczywiście wielu współczesnych Kochanowskiemu odbiorców dzieła krytykowało poetę za to, że bohaterką poematu żałobnego uczynił

---

58 Na ten temat pisał Stanisław Grzeszczuk. Sposób odbioru i rozumienia *Trenów* jako „poematu żałobnego o ojcowskim bólu i miłości do dziecka” nie zmienił się zasadniczo aż do wieku XVIII, czego przykładem są cytowane przez Grzeszczuka wypowiedzi Kaspra Miaskowskiego (XVII wiek) i Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (XVIII wiek) — zob. S. GRZESZCZUK: *Wstęp do problematyki „Trenów”*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 43.

59 Cyt. za: S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 43.

małą dziewczynkę, co było, według mniemania niektórych, niezgodne z zasadą estetyczną *decorum*<sup>60</sup>. Rozpatrując jednakowoż postawę twórczą Jana z Czarnolasu z punktu widzenia tendencji w sztuce europejskiej epoki renesansu — trzeba przyznać, że polski poeta sytuował się w ówczesnej europejskiej awangardzie, gdyż XVI stulecie zdecydowanie nobilitowało w twórczości temat dziecka, co zrazu uwidoczniło się w malarstwie sakralnym oraz rzeźbie, a znacznie później w literaturze. Przedstawienia sakralne były swego rodzaju kamuflażem, aby móc sportretować małe dziecko czy zwykłe życie rodzinne w otocze codzienności<sup>61</sup>.

Niemniej jednak znany doskonale studiującemu w Italii Kochanowskiemu i będący poważanym autorytetem w dziedzinie renesansowej teorii poezji Scaliger w swej *Poetyce* wskazał dwa typy bohaterów literackich: *personae graves* i *personae levis*. Tylko te pierwsze postaci (bogowie, królowie, herosi, bohaterowie, wodzowie) godni byli opiewania „stylem wysokim”<sup>62</sup>. W żadnym zaś razie nie zasłużyło na to małe dziecko, które z punktu widzenia powinności obywatelskich, zasług ogólnoludzkich było personą nieważną (*persona levis*).

O przyczynach tak niskiego statusu dziecka w kulturze dawnej pisali nieraz kulturoznawcy, historycy sztuki i literaturoznawcy, m.in. Janusz Pelc: „W XVI stuleciu życie ludzkie dzielono na wiek młody, średni i starość. Niemowlęstwo było progiem do wieku młodego. Śmiertelność niemowląt była

---

60 Por. uwagę na ten temat w pracy J. PELCA: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyc renesansu...*, s. 434.

61 J. DELUMEAU: *Dziecko i wychowanie*. W: IDEM: *Cywilizacja Odrodzenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1987, s. 311—313 i n.

62 T. MICHAŁOWSKA: *Stosowność*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 789—794.

czymś tak powszednim, że aż niewiele znaczącym. Społeczna nobilitacja dziecka w życiu i sztuce, literaturze, dokonywała się poprzez uznanie w nim zapowiedzi i znamion człowieka dorosłego. Małym dorosłym było już dziecko kilkuletnie, ale Orszula nie przekroczyła tej granicy [...]. Twórca *Trenów* dobrze zdawał sobie sprawę z tego, iż naraża się na zarzuty i z zarzutami tymi, formułowanymi być może już nawet w momencie powstawania cyklu, oraz z przyszłymi także, podjął zdecydowaną polemikę<sup>63</sup>.

Polemika, według Janusza Pelca, polegała przede wszystkim na przeciwstawieniu się Kochanowskiemu zaleceniom neo-stoików, nakazującym panowanie nad uczuciami, bo ból i żal po stracie ukochanego dziecka są silniejsze „niż obowiązujące wówczas konwencje poetyki”<sup>64</sup>. Na potwierdzenie swych sądów cytuje badacz słowa *Trenu XVII*: „Próżne to ludzkie wywody, / Żeby szkodą nie zwać szkody; / A kto się w nieszczęściu śmieje, / Ja bych tak rzekł, że szaleje”<sup>65</sup>. Uczony cytuje też słowa *Trenu II*, w których odnajdujemy znaną powszechnie ironiczną skargę poety, że zamiast poematu o cierpieniu wołałby stwarzać kołysanki dla mamek usypiających dzieci przy kołysce<sup>66</sup>.

Wydaje się jednak, że to część prawdy. Poeta nie tylko podjął próbę polemiki z neostoikami i konwencją poetycką, ale też próbował dyskutować z tradycyjnym, powierzchownym rozumieniem zasady *decorum*. Podniosłość tekstu wiązał nie tylko z osobą konkretnego literackiego bohatera, ale z całym sensem

---

63 J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 435.

64 Ibidem.

65 J. KOCHANOWSKI: *Tren XVII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 36.

66 J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 435—436.

w y w o d u p o e t y c k i e g o. Świadczą o tym fakcie właśnie elementy ramowe tekstu, a zwłaszcza dedykacja i metapoetyckie rozważania zawarte w dwu pierwszych trenach żałobnych cyklu.

Już we wstępnej części dedykacji skierowanej do zmarłego dziecka zaznaczyła się — najpewniej czytelna dla szesnastowiecznych odbiorców — celowa hiperbolizacja bohaterki literackiej. Dedykacja stanowi bodaj jedyny realny ślad istnienia córki poety. Bo jeśli uznamy sam tekst literacki za poetycką kreację, to element ramowy, jakim jest dedykacja — w myśl owej konwencji — stanowi realny głos samego twórcy, wyraz jego osobistego stosunku do osoby, której utwór dedykuje. A w ówczesnych czasach dzieła poważne i podniosłe dedykowano osobom autentycznym<sup>67</sup>, nie fikcyjnym. W przeciwnym bowiem razie poeta łątałby wielowiekową konwencję, a Kochanowski daleki był od takiego działania. Autor poświęca zatem swój utwór

WDZIĘCZNEJ, UCIESZONEJ, NIEPOSPOLITEJ DZIECINIE, KTÓRA CNÓT  
WSZYTKICH I DZIELNOŚCI PANIEŃSKICH POCZĄTKI WIELKIE POKA-  
ZAWSZY, [...] ZGAŚŁA<sup>68</sup>.

Rozległa dedykacja zawiera nie tylko wyidealizowane informacje o cechach osobowych zmarłej. Wskazuje na okoliczności śmierci, która nastąpiła „nagle”:

NAGLE, NIEODPOWIEDNIE, W NIEDOSZŁYM WIEKU<sup>69</sup>.

---

67 Nie uwzględniam w tej opinii dedykacji sowizdrzałskich, gdyż satyryczno-groteskowa twórczość tak zwanych literatów sowizdrzałskich ma specyficzny charakter i reprezentuje odmienny zakres literackich tradycji, do których zresztą nieraz nawiązywali też i autorzy z kręgów „oficjalnej” literatury szlacheckiej.

68 J. KOCHANOWSKI: *Treny...*, s. 3—4.

69 Ibidem.

Domyślamy się, że w domu rodzinnym miał miejsce jakiś nieszczęśliwy wypadek. Nagła i nieoczekiwana śmierć dziecka, jak informują słowa dedykacji, spowodowała rozpacz rodziców:

Z WIELKIM A NIEZNOŚNYM RODZICÓW SWYCH ŻALEM ZGAŚŁA<sup>70</sup>.

Tekst dedykacji zaświadcza ponadto o świadomym wyeksponowaniu przez twórcę osobistej relacji: ja — córka. Wyraźnie bowiem podkreśla autor swój punkt widzenia i indywidualną ocenę literackiej bohaterki. Bo dla przepełnionego cierpieniem ojca prawdziwe, najprawdźniejsze jest widzenie ukochanej córki jego własnymi oczyma: dla niego ona była niezwykła, niepospolita, obdarzona wszelkimi cnotami. Nieważne, kim była dla społeczności szlacheckiej, narodu czy państwa. Indywidualizm i osobiste cierpienie podkreślił twórca końcowymi słowami dedykacji, w których wymienił jej imię, akcentując za pomocą zaimka dzierżawczego swe ojcostwo i wielkość osobistej straty:

JAN KOCHANOWSKI, NIEFORTUNNY OCIEC, SWOJEJ NAMILSZEJ DZIEWCĘ  
ŻŁZAMI NAPISAŁ. NIE MASZ CIĘ ORSZULO MOJA!<sup>71</sup>.

Owa hiperbolizacja, czy nawet heroizacja głównej bohaterki dostrzeżona była wcześniej przez badaczy, którzy zwracali uwagę na celową stylizację zmarłej dziewczynki na pannę młodą, Antygonę czy Safonę<sup>72</sup>. Badając sposób portretowania Orszulki

---

70 Ibidem.

71 Ibidem.

72 Por. J. KRZYŻANOWSKI: *Ludowość w poezji Kochanowskiego*. W: IDEM: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 219—220; J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie*

w *Trenach*, literaturoznawcy dopatrywali się dwu przeciwstawnych tendencji: realistycznej i idealizującej: „Pierwsza z nich — jak pisał badacz — jest osobistym odkryciem poetyckim Jana Kochanowskiego. Pozwala ona dojrzeć w bohaterce *Trenów* nade wszystko małe dziecko, wrażliwe, ruchliwe, kochające rodziców i przez nie kochane. W tym aspekcie portret Orszulki staje się niepodległy wobec wzorów i konwencji, zabarwia się realizmem i codziennością. Tendencja druga, kształtująca poetycki obraz Orszulki, zmierza w odmiennym zgoła kierunku, prowadzi do uwznioślenia dziewczynki, do nadania jej rangi bohaterki ważnej i poważnej. Uwznioślenie Orszulki można traktować jako dysonans wobec jej realistycznego wizerunku. Zwłaszcza, że nie brak w *Trenach* szczegółów sprzecznych. Orszulce, która »więcej nad trzydzieści miesięcy nie miała« (*Tren XII*, w. 20) w tymże samym *Trenie XII* przypisuje poeta rozliczne umiejętności i niejaką sprawność intelektualną [...]»<sup>73</sup>.

Stanisław Grzeszczuk stwierdza jednoznacznie — z czym chyba zgadza się większość współczesnych literaturoznawców — że sprzeczności te w dziele poetyckim, jakim jest poemat żałobny Kochanowskiego, nie mają istotnego znaczenia, a „udoroślenie” Orszulki jest formą hiperbolizacji, „wyolbrzymieniem straty poniesionej przez poetę; jest także argumentem uzasadniającym głębię i niezwykłość cierpienia oraz rozległość kryzysu światopoglądowego”<sup>74</sup>, trapiącego renesansowego twórcę. Wydaje się jednak, że nie tylko takie funkcje spełnia hiperbola, przejawiająca się w „udorośleniu” i heroizacji bohaterki literackiej.

---

światopoglądowym twórcy. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 436—437.

73 S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 48.

74 Ibidem.



Funkcji tych jest kilka. Stylizacje wzbogacają mianowicie obrazowość tekstu, zwielokrotniają jego rozległą symbolikę i możliwości interpretacyjne. Poza tym uwydatniają wspomniany subiektywizm podmiotu mówiącego: to w mniemaniu ojca miała być dziewczynka przyszłą Safoną „słowieńską” czy też urodziwą panną młodą, która powinna w odpowiednim czasie dojrzeć i opuścić ojcowski dom z posagiem godnym szlachcianki (por. *Tren VI*). W chorej od bólu wyobraźni ojcowskiej utracone dziecko osiągnęło status królowej tebańskiej, heroicznej i prawej Antygony<sup>75</sup> — bohaterki znanej greckiej tragedii Sofoklesa.

Najwięcej wewnątrztekstowych sygnałów refleksji meta-poetyckiej znajduje się w dwu pierwszych utworach cyklu. *Tren I* rozpoczyna się od konwencjonalnej inwokacji, wzywającej do udziału w opłakiwaniu zmarłego. W funeralnej tradycji antycznej wzywani do płaczu byli ludzie, bogowie, niekiedy cała przyroda ożywiona lub nieożywiona. Przykładów na wezwania do płaczu uosobionych pojęć w literaturze antycznej nie odnaleziono, jednakże występują one w literaturze humanistycznej, np. u Petrarke i Scaligera<sup>76</sup>. Odwołanie się do nowszej tradycji literackiej świadczyłoby zatem o rywalizowaniu z poetyką antyku (*emulatio*), co u Jana Kochanowskiego było zjawiskiem nader częstym<sup>77</sup>.

Nie bez znaczenia jest też powoływanie się na „łzy Hera-klitowe” oraz „skargi Simonidowe”. Wskazał bowiem poeta zarówno kontekst filozoficzny, jak i literacki swego dzieła.

---

75 Por. J. KRZYŻANOWSKI: *Ludowość w poezji Kochanowskiego*. W: IDEM: *Paralele...*, s. 219—220.

76 Por. *Komentarz II*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 110.

77 Por. J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: IDEM: *Legat wieku rycerskiego. Studia staropolskie dawne i nowe*. Katowice 2006, s. 149 i n.

Simonides z Keos był wymieniany w wielu poetykach renesansowych jako grecki autor utworów trenowych, natomiast płacz Heraklita z Efezu — filozofa malkontenta — już w starożytności był przysłowiowy<sup>78</sup>. Fragmenty tzw. trenów Simonidesa — prawdopodobnie znane Kochanowskiemu z omówień lub nawet z osobistej lektury, odznaczają się wszakże pogłębioną refleksją na temat ludzkiego życia i śmierci<sup>79</sup>. Już zatem w pierwszych słowach utworu poetyckiego, pozornie konwencjonalnych, wskazał Kochanowski jasno swych literackich i filozoficznych „patronów”. Cykl poświęcony Orszulce jest przecież na tyle przesasycony refleksją podmiotu lirycznego, że badacze dwudziestowieczni określali go jako „poemat o kryzysie światopoglądowym” lub wręcz nazywali „poematem filozoficznym”, w którym „sfera uczuć podporządkowana została sferze myśli”<sup>80</sup>.

---

78 Por. *Komentarz II*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 110.

79 Por. urywki trenowe Simonidesa w przekładzie J. Danielewicza: „Nie mów nigdy — człowiecze — / co przyniesie ci jutro, / Nie obliczaj, jak długo / będzie trwać czyjeś szczęście: / Los odmieni się, zanim / lotna mucha w powietrzu / Zdąży przemknąć przed tobą” (Fr. 16); „Bo wszystko zmierza ku jednej, straszliwej Charybdzie: / Ona jest kresem i wielkich osiągnięć, i bogactw” (Fr. 17); „Wątle są siły człowiecze, / Od zmartwień próżno uciekać, / Trud za trudem wypełnia czas życia znikomy. / Śmierć niechybna jednak nad każdym zawisła: / Równa jej część przypadła szlachetnym i podłym” (Fr. 15); „Nie ma nieszczęścia, które by się ludziom / Mogło wydawać całkiem niemożliwe: / Bóg w mgnieniu oka wszystko poprzewraca” (Fr. 22). Zob. teksty Symonidesa w: *Liryka starożytnej Grecji*. Oprac. J. DANIELEWICZ. Wrocław 1987, s. 125—127.

80 Zob. m.in. J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 434—459; S. SKWARCZYŃSKA: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Kultura...*, s. 129—130; por. komentarz na ten

Oczywiście należy się zdystansować wobec jednoznacznych odczytań i interpretacji tego fragmentu, bo rozległa inwokacja w *Trenie I* składa się z członów wyliczeniowych, zawierających paralelne i anaforyczne powtórzenia, co daje efekt lamentacyjnego zawodzenia, a jednocześnie oddaje głębię ojcowskiej straty. Taki typ wypowiedzi odnajdujemy w Eurypidesowych fragmentach monologowych chóru, chociażby w *Błagalnicach*, *Fenicjankach* lub *Resosie*, a właśnie owe Eurypidesowe fragmenty stanowią ślad literacki po rytualnych trenach starogreckich, które nie zachowały się do naszych czasów<sup>81</sup>. Podmiot nie wypowiada się zatem jedynie w roli preferującego określoną tradycję twórczą — występuje jednocześnie w roli cierpiącego człowieka, ojca, męża, uczonego, humanisty.

Bodaj najciekawszy — z punktu widzenia refleksji metapoetyckiej — wydaje się wstępny fragment *Trenu II*, a ściślej — pierwsze dziewiętnaście wersów tego utworu, począwszy od słów: „Jeslim kiedy nad dziećmi piórko miał zabawić”<sup>82</sup>. Już wstępny wers zapowiada poetycki dialog-polemikę z potencjalnymi krytykami czarnoleskiego poety, którzy pojmują w sposób specyficzny, bo niemal dosłowny, estetykę *decorum*. Zastosowane w pierwszym wersie zdrobnienie: „piórko” (zamiast „pióra”, symbolu poetyckiej weny i zdolności twórczych), odnosi poeta do błahych, „lekkich” rymowanek, śpiewanych dzieciom do snu przez piastunki. Gorzka ironia wynika ze stwierdzenia, że wołałby usypiać dzieci, układając kołysanki (określane pogardliwie „fraszkami”), aniżeli tworzyć żałobny poemat o swym cierpieniu po stracie „wdzięcznej dziewczyny”:

---

temat S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 44—45.

81 Zob. EURYPIDES: *Tragedie*. Przeł. i oprac. J. ŁANOWSKI. Warszawa 1990, s. 146—148, 328, 627—628.

82 J. KOCHANOWSKI: *Tren II*. W: IDEM: *Treny...*, s. 8.

Jeslim kiedy nad dziećmi piórko miał zabawić,  
A k'woli temu wieku lekkie rymy stawić,  
Bodajże bych był raczej kolebkę kołysał  
I z drugimi nieważne mamkom pieśni pisał,  
Którymi by dziecińki noworodne spiły  
I swoich wychowalców lamenty toliły.  
Takie fraszki mnie zbierać pożyteczniej było,  
Niżli, w co mię nieszczęście moje dziś wprawiło,  
Płakać nad głuchym grobem mej wdzięcznej dziewczyny<sup>83</sup>.

Słowo „dziewczyna” (analogicznie jak „dziecina”) nie ma tu oczywiście tego samego znaczenia, co we współczesnej polszczyźnie, bo wskazuje zdrobnienie: chodzi bowiem o niemowlę płci żeńskiej, a nie o dorosłą pannę, jak rozumiemy to słowo dzisiaj<sup>84</sup>. Mała „dziecina” — co sugeruje podmiot — może być wszakże dla ojca bezcenna, przewyższając wszelkie inne dobra ziemskie. A każdy człowiek ma prawo do własnej hierarchii wartości. Wynika z tego, że zasada *decorum* o tyle jest ważna i „użyteczna” dla sztuki, o ile jej propagatorzy i zwolennicy — do których zresztą Kochanowski sam należał — są w stanie uwzględnić i zaaprobować rozmaite ludzkie wybory, preferencje, hierarchie wartości.

Widać więc, że w *Trenie II* twórca próbuje zwrócić uwagę odbiorcy na to, co jest dla niego w danej chwili ważne i podniosłe, oraz na to, co stanowi istotę tworzonego właśnie poematu. Chodzi mianowicie o indywidualne przeżycia

---

83 Ibidem.

84 Zob. *Komentarz I*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 113.

człowieka: ojca, poety, myśliciela i humanisty w jednej osobie, o jego cierpienia i przemyślenia. To one są głównym tematem żałobnego cyklu, to one są godne stylu wzniosłego. Autor domaga się zatem zaakceptowania prawa poety do manifestowania indywidualizmu w poezji, a także prawa do wyrażania przeżyć ludzkich w myśl popularnej wówczas formuły Terencjusza, że nic, co ludzkie, nie powinno być humaniście obce. Żadna więc rzecz, która człowieka dotyczy, nie może stanowić tabu dla twórcy i pozostawać poza kręgiem sztuki. W kilkunastu zaledwie wersach *Trenu II* występuje wyjątkowe zagęszczenie zaimków osobowych i dzierżawczych, które ukierunkowują uwagę czytelnika na osobę lamentującego podmiotu: „Takie fraszki m n i e zbierać pożyteczniej było”; „w co m i ę nieszczęście m o j e dziś wprawiło”; „Płakać nad głuchym grobem m e j wdzięcznej dziewczyny”; „na to m i ę przygoda gwałtem wbiła, i m o j a nie nagrodna szkoda”; „Ani m i teraz łącznie dowiadać się o tym, / Jaka m i ę z płaczu m e g o czeka cześć”; „m o j a Orszula”<sup>85</sup>. Takie eksponowanie siebie i własnego stanu psychofizycznego charakterystyczne jest właściwie dla wszystkich tekstów lamentacyjnych, łącznie ze średniowiecznymi *planctusami* i biblijnymi lamentacjami Jeremiasza, ale w rozpatrywanym *Trenie II* Kochanowskiego owo manifestowanie indywidualizmu ma dodatkowo charakter refleksji metapoetyckiej.

Twórca jest bowiem przekonany, że pisanie trenów dla córki to swego rodzaju konieczność, wynikająca z tragicznego zrządzenia losu i nie ma nic wspólnego z wolnością poety czy w ogóle — wolnością człowieka. Kiedyś artysta nie chciał tworzyć panegiryków: „Nie chciałem żywym śpiewać, dziś

---

85 J. KOCHANOWSKI: *Tren II*. W: IDEM: *Treny...*, s. 8—9.

umarłym muszę<sup>86</sup>. Ten protest przeciw tworzeniu uniżonych panegiryków oraz świadoma rezygnacja z narzucanych mu ongiś tematów czy wartości, były, jak sam autor zorientował się po pewnym czasie, jedynie pozorną próbą zamanifestowania poetyckiej wolności. Można śmiało przypuszczać, że rezygnacja z życia dworskiego i świadoma decyzja osiedlenia się w Czarnolasie miały związek z owym przemożnym pragnieniem Kochanowskiego, aby zaznać poetyckiej niezależności i twórczej wolności. Po śmierci bliskiej osoby ojciec Orszuli zdał sobie sprawę z tego, że tamte wcześniejsze pragnienia to złuda. Bo każdy poeta, jak każdy przeciętny człowiek, podlega władzy wyższej, zrządeniom losu, Bogu (jakkolwiek tę wyższą Konieczność nazwiemy). A wyroków tych żaden człowiek nie jest w stanie ani przewidzieć, ani odmienić. Owe poetyckie rozważania o pozorach twórczej wolności korespondują oczywiście z myślą wyrażoną w motcie, a sprowadzającą się do konstatacji, że umysł człowieka, tak jak wszystkie sprawy tego świata, bez reszty podlega władzy Najwyższego.

Autopolemikę z innymi swymi wcześniejszymi poglądami, wyrażonymi najobszerniej w manifestie poetyckim — *Muzie*, podjął Kochanowski, pisząc następujące słowa:

Ani mi teraz łąco dowiadać się o tym,  
Jaka mię z płaczu mego czeka cześć na potym<sup>87</sup>.

Poetycka дума i odziedziczone po starożytności rzymskiej eksponowanie toposu *non omnis moriar* — tak przecież do-

---

86 Ibidem, s. 9; por. A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpacz i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 168; K. MROWCEWICZ: „*Treny*” — poemat o utraconej wolności. W: IDEM: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. Wrocław 1987, s. 171—192.

87 J. KOCHANOWSKI: *Tren II*. W: IDEM: *Treny...*, s. 9.

bitnie zaznaczone w *Muzie*<sup>88</sup> — ustąpiły miejsca poetyckiej pokorze. Historycy literatury zauważyli, że w *Trenie II* poeta przyznaje, iż pisze pod presją losu, a w dodatku nie tak, jak chce, ale tak, jak „musi”<sup>89</sup>. Zmiana poglądu na temat statusu poety i poezji oznacza w tym wypadku przeciwstawienie się niektórym wątkom tradycji antycznej. Jeszcze raz niejako aktualizuje Kochanowski — czy raczej modyfikuje — stanowisko teoretyków dawnych — swych grecko-rzymskich mistrzów, opowiadając się za współczesnością. Byłby to następny symptom rywalizowania ze spuścizną przeszłości (*emulatio*).

Nie bez znaczenia dla sensu metapoetyckiej refleksji w *Trenach* jest dodanie na zakończenie cyklu *EPITAFIJUM HANNIE KOCHANOWSKIEJ*:

I TYŚ, HANNO, ZA SIOSTRĄ PRĘDKO POSPIESZYŁA  
I PRZED CZASEM PODZIEMNE KRAJE NAWIEDZIŁA,  
ABY OCIEC NIESZCZESNY ZA RAZ ODŻAŁOWAŁ  
WSZYSTKIEGO, A NA TRWALSZE ROZKOSZY SIE CHOWAŁ<sup>90</sup>.

Ów lapidarny tekst jest sygnałem pewnej egzystencjalnej sytuacji, echem tragedii, która miała miejsce przed laty

---

88 Szczególnie znamienne dla tejże tradycji są słowa: „Jednak mam tę nadzieję, że przedsię za laty / Nie będą moje czułe nocy bez zapłaty; / A co mi za żywota ujmie czas dzisiejszy, / To po śmierci nagrodzi z lichwą wiek późniejszy. / I opatrzył to dawno syn pięknej Latony, / Że moich kości popiół nie będzie wzgardzony”. J. KOCHANOWSKI: *Muza*. W: IDEM: *Dzieła polskie*. T. 1. Wstępem i przypisami opatrzył J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1953, s. 137.

89 A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpacz, nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 168.

90 J. KOCHANOWSKI: *Epitafium Hannie Kochanowskiej*. W: IDEM: *Treny...*, s. 50.

w pewnym szlacheckim domu. Można by rzec — tragedii podwójnej, bo wkrótce po Orszulce zmarła druga córka — Hanna. Poeta-ojciec celowo jednak dodaje do rozległego cyklu, którego bohaterką liryczną jest Orszulka, tylko jedno krótkie epitafium. Nieprawdziwe byłoby dziś stwierdzenie, że rozmiar tekstów stanowi miarę ojcowskich uczuć do poszczególnych córek. Bowiem *Treny* w równym stopniu odnoszą się do Orszuli, jak i do Hanny. Zaświadczą o tym chociażby słowa epitafium, informujące, że „nieszczesny ociec za raz odżałował” (za jednym razem odcierpiał) rodzinną traumę. Bez wątpienia Kochanowski miał świadomość uniwersalności napisanego przez siebie cyklu trenów. Utwór przedstawia — jak powszechnie wiadomo — reakcję inteligentnego człowieka na jedną z sytuacji trudnych, granicznych w ludzkim życiu. W tekście stawiane są fundamentalne pytania egzystencjalne. A *EPITAFIJUM HANNIE KOCHANOWSKIEJ* jest niczym postawiona przez twórcę kropka, zamykająca sumę żalów, przemyśleń, pytań, wątpliwości i nadziei. To wszystko. Nic więcej poeta napisać już nie chciał. I w tym kontekście — bez spekulacji na temat rodzinnych czy uczuciowych preferencji — należy odbierać krótkie epitafium dla małej Hanny.

Rozpatrzone zostały wybrane cząstki delimitacyjne *Trenów* Jana Kochanowskiego: tytułatura, dedykacja, wypowiedzi metapoetyckie z dwu wstępnych wierszy cyklu, epitafium końcowe dla córki Hanny, dodane na zakończenie cyklicznej kompozycji. Dokonano też analizy wybranych, metapoetyckich fragmentów *Trenu I* i *Trenu II*. Wyszczególnione teksty zawierają informacje umieszczone przez samego autora, dotyczące akceptowanej przez niego tradycji literackiej (zwłaszcza genealogicznej) żałobnych kompozycji, wyrażają też stosunek poety do tradycji *decorum*, a pośrednio ukierunkowują czytelnika



na sposób odbioru dzieła. Znajdujące się w tytule odwołanie do greckich *threni* świadczy o preferowaniu lamentacyjnych form gatunkowych, kontynuowanych w literaturze rzymskiej przez żałobne elegie. Kochanowski tym samym przełamał niejako ówczesną modę na sięganie poetów staropolskich do tradycji epicko-retorycznego epicedium rzymskiego, wyraźnie opowiadając się za lirycznym, subiektywnym ujmowaniem problematyki śmierci i żałoby.

Na temat tradycji literackiej wypowiada się ponadto autor w pierwszych słowach *Trenu* 1, stosując mianowicie liczne personifikacje żalów i lamentów oraz „przywołując” całą dostępną mu konwencję literatury funeralnej. Wyraża tym samym przekonanie, że nowoczesne rozumienie *imitatio* nie polega na naśladowaniu jednego wzorca, ale wielu. Bliski jest w tym względzie rozumieniu imitacji w ujęciu Erazma z Rotterdamu<sup>91</sup>. W tychże pierwszych słowach dzieła sygnalizuje również autor odwołanie nie tylko do źródeł literackich, ale i filozoficznych. Symbolizują ten fakt umownie dwie postacie: filozofa Heraklita z Efezu („łzy Heraklitowe”) oraz poety greckiego Simonidesa z Keos („skargi, lamenty Simonidowe”) — uznawanego przez potomnych i przez renesansową poetykę za autora wzorcowych trenów.

Rozbudowana dedykacja dla małego dziecka płci żeńskiej świadczy nie tylko o wielkim ojcowskim uczuciu i towarzyszącym mu bólu, ale i o nowatorskim podejściu poety do tradycji *decorum*. Dedykacja podkreśla bowiem subiektywny stosunek cierpiącego człowieka do śmierci osoby bliskiej. To nie w kategoriach ocen społecznych czy ogólnoludzkich przedstawiana jest mała dziewczynka, ale w kategoriach war-

---

91 Zob. B. OTWINOWSKA: *Imitacja*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 297—301.

tości szczególnie istotnych dla danej jednostki. To dla poety zmarłe dziecko było postacią wybitną i godną stylu wzniosłego, a poemat o cierpieniach i rozterkach myśliciela humanisty wręcz domaga się takiego stylu. Autorskie stanowisko w sprawie oceny „przedmiotu przedstawionego” dzieła podkreślone zostało dodatkowo w niektórych trenach cyklu, m.in. w *Trenie II* oraz w *Trenie VI* (kreacja zmarłej na Safonę, bohaterkę tragiczną Antygonę i dorodną pannę młodą, opuszczającą dom rodziców). W *Trenie II* twórca czarnoleski modyfikuje swoje pierwotne poglądy (wyrażone m.in. we wcześniejszym manifestie — *Muza*) na temat statusu poety w społeczeństwie, sławy oraz swobody twórczej. Zarówno ramowe elementy delimitacyjne, którymi opatrzone są *Treny* czarnoleskie, jak i wewnątrztekstowe wypowiedzi o charakterze metapoetyckim zaświadczały, że Jan Kochanowski, mimo iż przyjmował i akceptował poetyckie wzory i normy, nakazane przez tradycję i współczesną mu poetykę sformułowaną, to jednak z całą stanowczością opowiadał się za poszukiwaniem nowych rozwiązań poetyckich oraz nowej interpretacji przepisów normatywnych, przekazanych przez antyk — tak grecko-rzymski, jak i judeochrześcijański.





## Wokół problematyki genologicznej

### *Trenów*

**P**roblemy wzorców literackich i nowatorstwa najwybitniejszego w polskiej literaturze renesansowej poematu żałobnego omawiane były w wielu historycznoliterackich rozprawach. Poczyniono już sporo różnych ustaleń na te tematy<sup>92</sup>. Wszyscy badacze są zgodni co do jednego: korzysta-

---

92 Spośród cytowanych już książek i rozpraw warto wskazać raz jeszcze te, w których sygnalizowane zagadnienia szczególnie interesują badaczy: M. HARTLEB: *Nagrobek Urszulki...*, s. 3—165; T. SINKO: *Wzory „Trenów” Kochanowskiego...*, s. 73—136; J. PELC: *Tradycja i nowatorstwo w „Trenach”*. W: J. KOCHANOWSKI: *Treny...*, s. XXI—L; J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 434—459; S. SKWARCZYŃSKA: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Kultura...*, s. 107—139; B. NADOLSKI: *Sprawa motywów...*, s. 185—204; zob. też: R. POLLAK: *Sonety Broccarda i „Treny” Kochanowskiego*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*. Kraków 1931, s. 358—383; K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 158—165.

jąc z zastanego dorobku literackiego, stworzył Kochanowski formę poetycką zupełnie nową i niemającą odpowiednika nie tylko we wcześniejszej literaturze polskiej, ale także literaturze europejskiej. Forma ta została zaaprobowana przez twórców i odbiorców dawnej literatury polskiej, a autorzy wierszy funeralnych schyłku renesansu, baroku i epok późniejszych próbowali ją naśladować.

Określenie trenów czarnoleskich „szkołą naśladowców” pochodzi od Felicjana Faleńskiego<sup>93</sup>. Począwszy od jego rozprawy, w wielu badaniach historycznoliterackich zwykło się traktować niemal każdy barokowy utwór żałobny jako „naśladownictwo” *Trenów* Jana Kochanowskiego<sup>94</sup>. Już jednak Janusz Pelc zwrócił uwagę na nieściśłość takiego rozumowania. Zauważył, że „wzorzec” czarnoleski imitowany jest w dwojaki sposób: jedni autorzy naśladowali głównie stylistykę i frazeologię *Trenów*, nie przejmując całej struktury refleksyjno-lirycznego poematu czarnoleskiego, inni natomiast próbują naśladować zarówno cechy formy gatunkowej, jak i styl renesansowego mistrza. Pelc zauważył ponadto duże zróżnicowanie „produkcji” wierszowanej XVII wieku, dotyczącej okoliczności śmierci i pogrzebu, zasugerował więc potrzebę przeprowadzenia wstępnej

---

93 F. FALEŃSKI: „*Treny*” jako szkoła naśladowców. W: IDEM: „*Treny*” Jana Kochanowskiego..., s. 21—56.

94 Por. m.in. W. HAHN: *Wpływ Kochanowskiego na późniejszych poetów polskich*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie...*, s. 444—451; M. OTERMANÓWNA: „*Periody*” Wacława Potockiego a „*Treny*” Jana Kochanowskiego. W: „*Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach*”. Seria: *Prace Historycznoliterackie Katedry Historii Literatury Polskiej*. Nr 3. Katowice 1965, s. 291—302; S. DOBRZYCKI: *Kochanowski w „Roksolankach”*. „*Pamiętnik Literacki*” 1906, R. V, z. 3, s. 312—323; J. PELC: *Naśladowcy „Trenów”*. W: IDEM: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej...*, s. 174—188, 375—378.

klasyfikacji tych tekstów, co unaoczniliby wielość oraz bogactwo poetyckich form<sup>95</sup>.

Z kolei w pracach Aliny Nowickiej-Jeżowej i Jana Malickiego zjawisko imitacji *Trenów* ujęte zostało pod kątem obowiązujących w staropolszczyźnie systemów retorycznych. Autorzy uwzględnili też semantyczne przewartościowania przejętych ze wzorca elementów<sup>96</sup>. Warto dodać, że zaczerpnięte z *Trenów* zlepki słowne i sposoby literackiego obrazowania odnaleźć można nie tylko w barokowej twórczości funeralnej, ale i w utworach lamentacyjnych o innej tematyce, np. dotyczącej klęsk żywiołowych czy nieszczęść politycznych. Znamienne, że pojawiające się w różnych kontekstach wyrażenia wprost wyjęte z poematu żałobnego o Orszulce (niekiedy parafrazowane, a nieraz dosłownie cytowane) są sygnałem najwyższego natężenia bólu i rozpaczcy i pełnią w różnych utworach funkcję aluzji literackiej<sup>97</sup>.

---

95 J. PELC: *Nasładowcy „Trenów”*. W: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej...*, s. 174—188 i n.

96 A. NOWICKA-JEŻOWA: *Siedemnastowieczna poezja funeralna w kręgu tradycji renesansowej. Przekształcenia i przewartościowania*. W: *Przełom wieków XVI i XVII...*, s. 193—210; EADEM: „*Treny*” Jana Kochanowskiego jako źródło funeralnej poezji baroku. W: *Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria*. T. 16..., s. 9—29. J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: *Legat wieku rycerskiego...*, s. 149—164.

97 Por. T. BANASIOWA: *Lamentacje polityczne*. W: EADEM: *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej...*, s. 34—64. Zwroty i zlepki słowne przejęte z *Trenów* odnajdujemy m.in. w lamentacjach o plagach pożaru, zob. J. EYSSYMONT: *Threnodia abo żałosne pienie o zgorzeniu Wilna [...] które się stało roku 1610*. Przedruk w: M. BALIŃSKI: *Dawna Akademia Wileńska*. Petersburg 1862, s. 453—458; W. CHLEBOWSKI: *Lament żałosny na straszliwy pożar sławnego miasta Jarosławia [...]*. Kraków 1625.

Spróbujmy jednak skoncentrować się nad samym poematem funeralnym Jana Kochanowskiego i przedstawić to dzieło jako wzór dla późniejszych naśladowców. Ścisłej rzecz ujmując — chodzić będzie o uzmysłowienie możliwości imitowania, tkwiących w strukturze poetyckiego komunikatu. Jest to zadanie szczególnie trudne, gdyż mówiąc o „wzorcu”, w przypadku *Trenów* mamy na uwadze arcydzieło, a zatem formę jedyną w swoim rodzaju i niepowtarzalną. Obiegowy frazes, że naśladowcy nie dorównali mistrzowi, trzeba by zmodyfikować i podejść do zagadnienia „naśladownictwa”, mając na uwadze recepcję dzieła Kochanowskiego. Imitacja wszakże wiązała się ściśle ze sposobem rozumienia i odbioru tekstu.

Treny czarnoleskie jako „ukrytą sumę znaczeń” analizowała wcześniej Ludwika Szcherbicka-Ślęk. Kierując się wskazówkami teoretycznymi Hansa Roberta Jaussa, pojmującego historię literatury w kategoriach „estetyki recepcji i oddziaływania”<sup>98</sup>, autorka próbowała odczytać z cyklu poświęconego Orszuli Kochanowskiej tak zwany „horyzont oczekiwań” szesnastowiecznego odbiorcy, czyli sumę estetycznych doświadczeń ówczesnego czytelnika. Ślękowa doszła do wniosku, że przekroczenie oczekiwań szesnastowiecznego odbiorcy nastąpiło na kilku płaszczyznach struktury dzieła jednocześnie, co wiązało się ze sposobem odbioru tekstu przez ówczesnych czytelników. W XVI wieku *Treny* odczytywano przede wszystkim jako poemat o dramacie rodzinnym. Recepcja taka oddziaływała i na sposób naśladowania omawianego dzieła. Wspominając dwu siedemnastowiecznych naśladowców poematu —

---

98 L. SZCZERBICKA-ŚLĘK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego w świetle estetyki recepcji i oddziaływania. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 3—22; zob. H.R. JAUSS: *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. (Fragmenty)*. Przeł. R. HANDKE. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 271—307.

Tobiasza Wiszniowskiego i Łukasza Górnickiego — badaczka zauważyła, że pojmowali oni pewne elementy stworzonej przez Kochanowskiego formy w im tylko właściwy sposób i owo „percypowane” znaczenie przenosili wraz z odpowiadającym mu imitowanym elementem struktury w kontekst własnych dzieł. Na przykład leksykę zdrobnień odniósł Wiszniowski do postaci dojrzałej, uznając, że zdrobnienia określają stosunek podmiotu do osoby zmarłej<sup>99</sup>, a nie stanowią o jej statusie, jak rozumowało wielu historyków literatury, potępiając brak smaku artystycznego Wiszniowskiego.

Pomijając już kwestie predyspozycji pisarskich i poetyckiego talentu, którego nadmiarem rzeczywiście Wiszniowski specjalnie się nie odznaczał, tak samo zresztą, jak zdecydowana większość tworzących po 1580 roku trenopisów, trzeba jednak przyznać, że przy naświetleniu percepcji dzieła i jego imitacji w taki sposób, w jaki to uczyniła Ślękowa, praca literacka Wiszniowskiego traci swój wymiar pejoratywny. Mało tego, „obiektywizuje się” ona niejako. W związku z tym na teksty trenowe napisane przez tak zwanych „naśladowców” Jana z Czarnolasu warto spojrzeć inaczej niż dotychczas: traktując je mianowicie jako struktury odrębne, powstałe w wyniku swoistej recepcji tekstu modelowego, a nie jako konglomeraty stylistycznych i leksykalnych zapożyczeń z poematu czarnoleskiego. Analiza poszczególnych utworów naśladowczych *Treny* wymaga jednakże każdorazowo określenia stosunku danego „naśladowcy” do wzorca, sprecyzowania jego sposobu rozumienia dzieła Kochanowskiego.

Skoro zatem imitacja zależna jest od sposobu recepcji, spójrzmy na „wzorzec” czarnoleskiego poematu żałobnego jako na kompleks różnych możliwości recepcyjnych, a co za

---

99 L. SZCZEBICKA-ŚLĘK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego..., s. 18.

tym idzie — możliwości imitacyjnych. Takie ujęcie zagadnienia zbliża nas do zrozumienia tajemnicy „otwartości” *Trenów*, sprawiającej, że od lat uwodzą one historyków literatury wciąż nowymi możliwościami interpretacyjnymi.

Wskazać warto zarówno wzajemne powiązania różnorodnych elementów strukturalnych dzieła, jak i spróbować dotrzeć do alternatywnych znaczeń zakodowanych w wielu obrazach i motywach *Trenów*. Różne też sensy mogą być zawarte w rozmaicie interpretowanych połączeniach tychże motywów i obrazów. Czy poemat funeralny Kochanowskiego był w ogóle „wzorcem” w tym znaczeniu, w którym przyjęto w dwudziestowiecznej genologii literackiej określać tak zwane „modele” gatunku<sup>100</sup>? Czy imitatorzy próbowali odwzorowywać strukturę gatunkową jako całość, złożoną z wzajemnie uwarunkowanych sobą składników, a może jedynie percypowano *Treny* jako wzorzec?

Geneza „życiowa” (pozaliteracka) dzieła — śmierć zaledwie kilkunastomiesięcznego dziecka, córki literata i humanisty, jest powszechnie znana. Przypomnę jedynie, że uaktywnienie zarówno sfery emocji, jak i intelektu złożonej osobowości uczonego pisarza renesansu doprowadziło do twórczego ustosunkowania się poety do zastanej tradycji literatury funeralnej.

Podstawa rodzajowa tekstu z pewnością nie jest jednorodna. Przejawia się to jednak inaczej niż w innych staropół-

---

100 Zob. m.in. S. SKWARCZYŃSKA: *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, opracowanie i wstęp E. MİDOŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATARA. Warszawa 1983, s. 20 i n.; M. GŁOWIŃSKI: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Genologia polska...*, s. 78—99. Pojęcie gatunku w literaturze staropolskiej opracowała T. MICHAŁOWSKA: *Staropolskie pojęcie gatunku poetyckiego*. W: EADEM: *Staropolska teoria genologiczna...*, s. 152—156; EADEM: *Gatunek literacki*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 240—246.



skich wierszach żałobnych. Rozpatrując bowiem poszczególne utwory cyklu z osobna, stwierdzamy, że w każdym z trenów od pierwszego do osiemnastego dominuje funkcja liryczna, w *Trenie XIX* natomiast przeważa moralizatorstwo, ale dostrzegamy w nim też niewielkie fragmenty, w których dominuje funkcja epiczna (opis bytowania ziemskiego i relacja matczyna z życia w niebie). Liryzm wierszy I—XVIII, pomimo występowania w niektórych z nich części opisowych, wysuwa się bez wątpienia na pierwszy plan. Partie opisowe prezentowane są przez podmiot liryczny, dotyczy to nawet tak szeroko dyskutowanego porównania homeryckiego z *Trenu I*, przejętego z literatury greckiej za pośrednictwem przekładu Cyserona<sup>101</sup>. Ten zaczerpnięty ze starożytnej epiki motyw wkomponowany został w liryczny monolog i w nowym literackim kontekście uzyskał zupełnie nowe znaczenie. Rozpatrując cykl dziewiętnastu utworów jako spójną całość, musimy przyznać istnienie w nim rozwijającego się ciągu myśli filozofa, stawiającego pytania dotyczące najistotniejszych kwestii egzystencjalnych.

Dwie funkcje wypowiedzi: liryczna i moralizatorsko-dydaktyczna, wzajemnie się przenikają i nie da się ich rozdzielić. Powstaje już pierwsza alternatywa interpretacyjna: *Treny* jako liryczny poemat ojcowskiego bólu i *Treny* jako poemat filozoficzny. Żadna z tych możliwości nie wydaje się błędna, tak samo zresztą jak „prawidłowa” może być ewentualność zaakceptowania obydwu członów alternatywnych interpretacji.

Taka spójna, a zarazem niejednorodna podstawa rodzajowa wiąże się z typem podmiotu, a raczej podmiotów wypowiadających, bo ujawnia się ich w utworze więcej. Szczególnie

---

101 Por. M. CYTOWSKA: *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu...*, z. 1, s. 181—186; J. AXER: *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9—14 „Trenu I” Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 187—191.

wyeksponowany jest nadawca w roli zbolatego ojca: głowy rodziny, ale jednocześnie filozofa, poety, uczonego, humanisty etc. Ról tych rozdzielić niepodobna, bo stanowią one integralne składowe osobowości człowieka. Wypowiada on swoje myśli bądź w imieniu własnym (jako „ja”), bądź jako przedstawiciel ludzkości („my”). I chyba w żadnym innym utworze staropolskim nie dostrzeżemy spojenia tak wielu ról nadawcy w osobie jednego podmiotu wypowiadającego. Nie wielość tych postaw podmiotu jest oryginalną właściwością struktury *Trenów*, ale ich jednoczesne współistnienie w czasie. Filozof snujący refleksję nie przestaje być w momencie wypowiedzania swych myśli cierpiącym człowiekiem, bo zarówno odczuwanie bólu, jak i sama pamięć o nim tkwią gdzieś głęboko w podświadomości myśliciela-humanisty, one motywują go do rozprawy z systemami filozofii, one kierują jego intelektualnymi poszukiwaniami. Nie ma w dziele Kochanowskiego owych „przeskoków” od moralizatorstwa do liryzmu czy epickich partii opisowych, co jest — jak się wydaje — regułą w innych staropolskich utworach okolicznościowych. Otwierają się zatem w związku z percepcją (a także imitacją) *Trenów* nowe możliwości interpretacyjne: Czy któraś z kilku cech osobowości podmiotu (ojca) góruje nad innymi? A jeśli tak, to w jaki sposób to się objawia, w którym momencie wypowiedzi? Czy „sfera” uczuć podporządkowana została „sferze” myśli, czy na odwrót: emocje wymykają się spod karbów rozumu? Na te lub tym podobne pytania interpretatorzy dzieła znajdują różne odpowiedzi<sup>102</sup>.

---

102 Ze skrajnych interpretacji warto przytoczyć m.in. uwagi S. Windakiewicza, podkreślającego rolę podmiotu-ojca rodziny, w przeciwieństwie do S. Skwarczyńskiej, eksponującej rolę filozofa i humanisty. Zob. S. WINDAKIEWICZ: *Poezja życia rodzinnego*. W: IDEM: *Jan Kochanowski*. Kraków 1930, s. 116—141; S. SKWARCZYŃSKA: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Kultura...*, s. 130—139.

Drugi podmiot wypowiadający, wprowadzony do utworu w *Trenie XIX*, ma już jasno określoną rolę: matki nauczycielki przybywającej z zaświatów. Toteż kontrast pomiędzy wyrażeniem określoną postawą podmiotu w ostatnim wierszu cyklu a oscylacją ról nadawcy w pozostałych utworach prowokuje znów do rozmaitych ocen i interpretacji, związanych z odpowiedzią na pytania: Jak ustosunkowuje się podmiot-ojciec do „nauk” wygłaszanych przez matkę? Które z rad matki był w stanie zaaprobować uczony humanista, a które — zrozpaczony ojciec? Jaki światopogląd leży u podstaw konsolacji *Trenów*?

Wypowiedzi innych postaci, jawne (Brutus, Orszulka) lub „ukryte” (Hiob, Dawid), pełnią niejednoznaczne funkcje w tekście<sup>103</sup>. Podczas wyjaśniania funkcji cytatów wtrąconych ważne jest rozpatrzenie kontekstu, w jakim poszczególne osoby wypowiadają się, a także określenie stopnia dystansu „głównego”

---

103 Pisało się m.in. o głoszeniu przez podmiot mówiący *Trenów* prawd „na cudzą odpowiedzialność”, o powrocie do stoickich tez w *Trenie XIX*, o polemice z Ciceronem, o przyjmowaniu przez podmiot na siebie kolejno „masek” Hioba, Dawida, Niobe. Cytat Orszulki wiązano z ludową piosenką panny młodej lub z wypowiedzią Antygony w dramacie Sofoklesa. To tylko niektóre z interpretacji funkcji cytatów wtrąconych do tekstu *Trenów*. Por. m.in. S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 42—100; IDEM: *Cycero w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 105—130; J. KRZYŻANOWSKI: *Poeta czarnoleski. Wstęp*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie...*, s. 18—19; J. KRZYŻANOWSKI: *Ludowość w poezji Kochanowskiego*. W: IDEM: *Paralele...*, s. 216—220; J. ZIOMEK: *Treny*. W: IDEM: *Renesans*. Warszawa 1995, s. 316—326; P. WILCZEK: *Dialog masek. „Treny” Jana Kochanowskiego jako poemat polifoniczny*. W: IDEM: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001, s. 13—31 (pierwodruk w: *Szkice o literaturze dawnej i nowszej ofiarowane Profesorowi Zbigniewowi Jerzemu Nowakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. MALICKI, R. OCIECZEK. Katowice 1992, s. 28—42).

nadawcy do poszczególnych monologów. A że dystans taki istnieje i że trzeba o nim pamiętać w czasie percypowania dzieła, świadczą o tym już pierwsze słowa *Trenu I*: poeta-guślarz, czy też raczej poeta-czarodziej daje w nim o sobie znać jako o twórcy niezwykłego misterium cierpienia. Zwołuje wszakże do siebie personifikacje wszystkich lamentów i płaczów, w istocie — całą dostępną mu literacką tradycję. Scena to tyleż tragiczna, co podniosła, a poetycka jej magia ma w sobie, być może, jakiś klimat dawnych pogańskich wierzeń. Ale oprócz poetyckiego czaru inwokacyjnej części *Trenów* wyeksponowana zostaje świadomość artystycznego rzemiosła: To on, poeta, kierownik i organizator dzieła informuje, że akt tworzenia się rozpoczął. To on przywołuje i dowolnie porządkuje rzeczy i osoby, wypowiedzi zaistniałe i „niezaistniałe” poszczególnych postaci w tekście. Taką „niezaistniałą” wypowiedzią jest na przykład milczenie żony poety, matki zmarłego dziecka, która „przemawia” właśnie poprzez brak słów. Bez wątpienia znaczące staje się milczenie Orszuli, milczenie Niobe, Orfeusza, ba, nawet ubiorów zmarłej (por. *Tren VII*).

Wskazanie tylko niektórych elementów skomplikowanego pola strukturalnego nadawcy cyklu Kochanowskiego dowodzi, jak trudno taką formę literacką naśladować. Trudno tym bardziej, że poeta organizując wypowiedzi swoje i postaci cytowanych, nadaje słowom (lub brakowi słów — w przypadku osób milczących) sensy nieoookreślone, których odczytanie w kontekście całości pozostawia odbiorcy.

Odbiorcy bezpośrednio nazwani w tekście to: Orszulka, Bóg, Niobe, Erato, Czas, Cyzero, Śmierć, „prawo krzywdy pełne”, Mądrość, ubiory dziecka i inne. Ta duża liczba adresatów wywołuje złudzenie swoistego „udramatyzowania” świata przedstawionego utworu. Łatwo zauważyć, że na jednej płaszczyźnie postawione zostały zarówno byty złożone z ducha

i materii (ludzie), jak i takie, które pozbawione są albo materii (Bóg), albo ducha (np. ubiory). „Równoprawnie” potraktowane zostały też pojęcia abstrakcyjne: czas, mądrość, prawo, śmierć. Ten brak hierarchizacji pojęć i bytów, do których kieruje apostrofy zrozpaczony ojciec, prowokuje znów do rozmaitych ujęć interpretacyjnych.

Obecność w *Trenach* apostrof, rozpatrywanych jako samodzielne całości, jest wyrazem wzburzenia i cierpienia, a zatem zwroty te ewokują liryzm. Gdy jednak przeanalizujemy je w kontekście całego poematu, dostrzegamy ich celowość, „racjonalność” rozłożenia w poszczególnych utworach. Wynika z tego zadziwiająca zgodność irracjonalnego przecież ze swej natury wzburzenia i uporządkowanego — mimo wszystko — toku myślowego. Ale do odbiorców bezpośrednio nazwanych w apostrofach nie ogranicza się liczba adresatów literackiego komunikatu. Z perspektywy odbioru całego poematu, a więc z charakteru przeprowadzanego wywodu filozoficznego, z sensu apostrof i rozlicznych obrazów świata przedstawionego, wyłaniają się dopiero odbiorcy „ukryci”, nienazwani bezpośrednio. Są nimi: nadawca komunikatu — poeta, oraz ludzkość. Poeta, bo toczy dyskusję z samym sobą (tu zwraca naszą uwagę analogia z konstrukcją nadawcy w *Muzie*), ludzkość, bo rozważania dotyczą nie tylko postawy człowieka w obliczu śmierci osoby bliskiej: prowadzony jest dialog z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością w kwestii wyboru wartości, czego rozwijać w tej części pracy nie będę, rzecz tę poruszano już zresztą w niejednej rozprawie historycznoliterackiej. W tym miejscu chodzi jedynie o wyeksponowanie „wielostopniowości” struktury tekstu.

Inne wyznaczniki gatunkowe: sytuacja nadawcza i nadawczo-odbiorcza wypowiedzi, w przypadku *Trenów* również nie dadzą się jednoznacznie określić. Fakt jednostkowej śmierci —

pierwsza przyczyna sprawcza podjęcia pracy literackiej — stał się tylko punktem wyjścia refleksji nad sytuacją egzystencjalną człowieka.

Niejednorodny jest świat przedstawiony dzieła, budowany na dwu poziomach. Poziom pierwszy to szereg obrazów-motywów, wyznaczających świat „realny” (np. obrazy z życia rodzinnego), potencjalnie realny (co jest, a co mogło by być, np. Orszulka jako panna młoda) i świat fantazji (np. postaci z zaświatów, elementy antycznej mitologii). I znów, jak w przypadku braku hierarchizacji bytów, do których kieruje apostrofy podmiot-poeta, także tu — w prezentacji na jednej płaszczyźnie przeżyć podmiotu lirycznego tak wielu różnych rzeczywistości (realnych i nierealnych) — uderza brak jakiegokolwiek ich hierarchizacji. Obrazy domu rodzinnego (szczębiot dzieci, przedmioty codziennego użytku) na „równych prawach” współistnieją ze światem mitologii i snu, co bezwiednie nasuwa skojarzenia z przemyśleniami niektórych dwudziestowiecznych literatów-filozofów (np. George’a Santayany)<sup>104</sup>.

Wiele z zaprezentowanych obrazów i motywów odgrywa rolę „głosów” w intelektualnych poszukiwaniach podmiotu mówiącego, wiele też z nich niesie z sobą ładunki znaczeń niedookreślonych. I właśnie owe znaczenia stanowią już drugi „poziom” świata przedstawionego.

Przesunięcie w interpretacji jednego obrazu lub motywu ma wpływ na znaczną zmianę rozumienia całości cyklu. Dla przykładu, analizowany nieraz motyw snu jest dla Hartleba wyrazem bluźnierstwa zrozpaczonego ojca, dla Borowskiego oznacza akt pokory i przyznania się do trwogi człowieka cierpiącego, dla Grzeszczuka jest znakiem zwątpienia w możliwości

---

104 Por. W. TATARKIEWICZ: *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa 1958, s. 325—326.

poznawcze rozumu<sup>105</sup>. Według autorki tej pracy motyw snu warto rozpatrzeć w kontekście zarysowującej się w *Trenach* dążności do „równouprawnienia” bytów realnych i nierealnych oraz na tle widocznej w dziele tendencji do nierozróżniania sfery możliwości od sfery rzeczywistości (por. „realnie” potraktowana Orszulka jako Safona, słowik, panna młoda itd.). W takim kontekście powracający wciąż motyw snu może oznaczać swoisty stan umysłu, negującego pod wpływem bólu istnienie całej obiektywnej rzeczywistości, sprowadzając ją — po Berkeleyowsku — do wytworu ludzkich urojeń. Przedstawiłam tu tylko kilka z możliwych tłumaczeń omawianego motywu, z których każde pociąga za sobą konsekwencje w rozumieniu końcowego *Trenu XIX*, a co za tym idzie — powoduje zmianę interpretacji sensu filozoficznego całego cyklu.

Trzymając się wskazanego przykładu z motywem snu, można dodać, w celu lepszej ilustracji mechanizmu recepcji świata przedstawionego utworu, że w samym pojęciu snu, pojęciu oderwanym od całego kontekstu znaczeniowego dzieła, już tkwi symboliczna niedookreśloność: sen — odpoczynek, sen — marzenie, sen — złudzenie, sen — śmierć, jako uwolnienie od cierpienia bądź jako niebyt itd. Wtrącenie określenia niosącego z sobą wiele znaczeń w równie wieloznaczny kontekst powoduje zwielokrotnienie sensów.

W podobny sposób można rozpatrzeć inne, pojawiające się w *Trenach* obrazy i motywy, których różne możliwości interpretacyjne dałoby się wskazać. Nic też dziwnego, że w refleksyjnej „warstwie” poematu twórcy czarnoleskiego doszukiwano się

---

105 M. HARTLEB: *Nagrobek Urszulki...*, s. 3—156; A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpacz i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 166—177; S. GRZESZCZUK: „Treny” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: *IDEM: Kochanowski i inni...*, s. 42—100.

podobieństw do rozważań filozoficznych nie tylko antyku, ale także czasów nowożytnych. W związku z interpretacją *Trenów* padały nazwiska takich filozofów nowożytnych, jak: Kartezjusz, Montaigne (Skwarczyńska), Pascal (Ziembra), Kierkegaard (Borowski)<sup>106</sup>. W niniejszej pracy wspomniane zostały nazwiska Berkeleya i Santayany. Jednak nie o konkretne osoby czy teorie filozoficzne w rozlicznych interpretacjach chodzi, ale o zakres poruszanej przez Jana z Czarnolasu tematyki, o dręczące od wieków różnych myślicieli pytania i próby sformułowania na nie odpowiedzi, których może być wiele.

Inny wyznacznik gatunku literackiego — ujęcie przedmiotu przedstawionego tekstu — można by określić jako tragiczne, ale nie pomyli się ten, kto powie o dyskursywno-filozoficznym ujęciu tematyki utworu. Także pola dominacji poszczególnych funkcji komunikatu wyrażone są różnymi środkami artystycznymi, co zależało od obowiązujących w staropolszczyźnie norm stylistycznych<sup>107</sup>. Wewnętrzny stan wzburzenia podmiotu lirycznego oddają, oprócz dynamicznej zmienności obrazów, liczne apostrofy, zdania wykrzyknikowe, zdrobnienia, liryczne porównania (do kłosa, słowika, oliwki, Orfeusza, Niobe). Istotną funkcję spełnia ironia (np. *Tren II*, *Tren IX*, *Tren XI*) oraz cytaty wtrącone. Wszystkie te stylistyczne chwytaki są jednak w poemacie tak rozłożone, że służą jednocześnie funkcji moralizatorsko-dydaktycznej. Tak się rzecz przedstawia w trenach I—XVIII. W *Trenie XIX* prze-

---

106 S. SKWARCZYŃSKA: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Kultura...*, s. 107—139; K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 162; A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpacz, nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 166 i n.

107 Por. M.K. SARBIEWSKI: *Charaktery liryczne*. W: IDEM: *Wykłady poetyki*. Przeł. i oprac. S. SKIMINA. Wrocław 1958, s. 22—158.



waża tok zracjonalizowanego wywodu, w którym doszukać się możemy sentencjonalnych sformułowań („ludzkie przygody / Ludzkie noś”, „Teraz mistrzu sam sie lecz”<sup>108</sup> i in.). Moralizatorstwu podporządkowane są w *Trenie XIX* epickie obrazy życia ziemskiego, a także epicka „relacja” z życia dusz w raju. Relacja ta ma charakter ogólnikowy i opiera się na wyliczeniach, czego w raju nie ma. O tym, co jest w zaświatach, matka mówi niewiele: „Słońce nam zawsze świeci, [...] / [...] / Twórcę wszech rzeczy widziem w Jego majestacie”<sup>109</sup>.

O formie wersyfikacyjnej cyklu funeralnego Kochanowskiego, będącej jednym z elementów istotnych dla charakterystyki gatunku poetyckiego, pisał dokładnie Janusz Pelc<sup>110</sup>. Przypomnę tylko, że większość utworów cyklu złożona została wierszem stychicznym, a podstawowy format sylabiczny *Trenów* to trzynastozgłoskowiec (8 + 5) aabb, występujący aż w trzynastu utworach poetyckiego zbioru. Dodać warto, że wersyfikacja *Trenu VII*, złożonego dwuwierszami nierównej długości 13(7 + 6)a 7a, to najprawdopodobniej próba stworzenia dystychu elegijnego na gruncie polskiego języka poetyckiego, przy czym wersy ekspresywniejsze wyrażone są krótkim formatem sylabicznym („Mojej najmilszej cory”; „Żalu mi przydajeć”; „Nie masz, nie masz nadzieje!”<sup>111</sup> itd.). Takież podkreślanie znaczących zwrotów obserwujemy również w *Trenie XVI*, złożonym strofą saficką, ale w tym utworze wyeksponowane zostały z kolei sformułowania ważne z punktu widzenia prowadzonego dyskursu filozoficznego i one to umieszczone są w wersach

---

108 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 48—49.

109 Ibidem, s. 44.

110 J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 452—453.

111 J. KOCHANOWSKI: *Tren VII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 14—15.

krótszych. Natomiast wersyfikacja *Trenów XVII i XVIII* w szczególności podkreśla meliczność tych tekstów, nawiązujących do poetyki psalmu. W *Trenie XVIII* pochwała wielkości Stwórcy oraz prośby doń skierowane oddane są za pomocą formatów sylabicznych dłuższych, a określenie marnej kondycji człowieka zawiera się w wersach krótszych, umiejscowionych niejako „wewnątrz” strofy. Taki układ jeszcze dobitniej eksponuje wszechmoc Boga — jego niepodzielne władanie nad światem i człowiekiem, zgodnie zresztą z wyrażoną w motcie myślą (*Tales sunt hominum mentes [...]*), która przewija się przez cały poetycki cykl. Kilka spostrzeżeń, zaznaczających celowość układów wersyfikacyjnych dla wyrażenia ważnych sensów poetyckiej wypowiedzi, nie wyczerpuje, rzecz oczywista, tego zagadnienia. Trzeba zaznaczyć, że niewielu „naśladowców” *Trenów* celowość ową dostrzegło.

Na specyfikę gatunkową czarnolesskiego poematu żałobnego w dużym stopniu wpłynęła kompozycja dzieła: bez racjonalnego uporządkowania poszczególnych utworów, bez takiego właśnie, a nie innego, rozłożenia akcentów lirycznych dzieło nie byłoby jednocześnie poematem o cierpieniu i poematem o kryzysie myśli. Janusz Pelc zwracał uwagę na istnienie w *Trenach* pewnego bezładu myślowego (nawroty tych samych motywów, rozpamiętywanie zachowań dziecka)<sup>112</sup>. Jednocześnie, żaden z badaczy nie sprzeciwia się, że taka wariacyjność ujęcia tematu, podkreślająca poruszenie podmiotu lirycznego, zgodna jest z epicedialnym układem: *comploratio*, *laudatio*, *consolatio*. Poza tym, udowodniono także, że schemat kompozycyjny *Trenów* Kochanowskiego jest po mistrzowsku zrealizowaną wypowiedzią retoryczną,

---

112 J. PELC: *Kompozycja nowatorska czy tradycyjna*. W: IDEM: „*Treny*”..., s. 51—69.

uporządkowaną i zbudowaną wedle ścisłych retorycznych zasad<sup>113</sup>. W innej pracy zauważono z kolei, że kompozycja *Trenów* powiela niemal dokładnie układ treści charakterystyczny dla gatunku antycznej tragedii<sup>114</sup>. Każdy z interpretatorów ma w zasadzie rację. Trzeba bowiem zwrócić uwagę na tę zadziwiającą w poemacie czarnoleskim współgrę różnych sposobów organizacji tekstu, tym razem na poziomie kompozycji. Sposobów — wydawałoby się — nie do pogodzenia. Ta wielość możliwości odczytań tekstu poświęconego Orszulce nie jest sama w sobie bez znaczenia, gdyż podkreśla — być może — rolę wyboru w życiu każdego człowieka. Już samo niezwykle spojenie formy podawczej wynurzenia lirycznego z formą podawczą filozoficznego dyskursu świadczy o preferowaniu jednostki głęboko czującej i zarazem głęboko myślącej, jednostki dokonującej wyboru spośród różnych życiowych możliwości. Jest to jednocześnie opowiedzeniem się za określonym modelem człowieczeństwa i określonym modelem etycznym, które uzależnione są od miejsca człowieka w świecie i od konieczności, jakim każdy z nas podlegać musi.

Po dokonanych spostrzeżeniach trudno się zgodzić z tezą, że w dziele Kochanowskiego „sfera uczuć” wyraźnie zostaje podporządkowana „sferze myśli”<sup>115</sup>. Istnienie dopracowanej kompozycji można interpretować jako wybór racjonalności przez pełnego godności człowieka renesansu, ale można też tłumaczyć np. swoistą autoironią podmiotu-ojca: rozumne

---

113 J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: *Legat wieku rycerskiego...*, s. 149—164.

114 D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 178—199.

115 Por. S. SKWARCZYŃSKA: *„Treny” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „Sur la mort de Marie”*. W: *Kultura...*, s. 129—130.

„mocowanie się z przyrodzeniem” nie gwarantuje przecież uwolnienia się od rozpacz, bo takie są umysły ludzi, jakimi chce je widzieć Bóg. A Jego sądy są skryte.

Różne zatem gatunkowe struktury: poematu filozoficznego, klasycznego epicedium, antycznej tragedii, psalmu, rytualnego lamentu greckiego (zachowanego szczątkowo chociażby w tragediach Eurypidesa) miały wpływ na ostateczne ukształtowanie się tekstu. Jednak przyjęcie tezy, że któraś z tych form nadrzędnie określa utwór, to znów tylko jedna z możliwości interpretacji. Rozpatrzenie poszczególnych elementów struktury tekstu pod kątem różnych możliwości ich percepcji, a także imitacji, doprowadza więc do przedstawienia specyficznego modelu „przestrzennego” gatunku, którego niedookreśloność oraz wielość sensów sprawiają, że tekst jest właściwie nie do powielenia jako g a t u n k o w a s t r u k t u r a. To tłumaczyłoby fakt, że rozmaite — pisane już u schyłku renesansu, a także w baroku — cykle funeralne, próbujące imitować tę niezwykle złożoną formę czarnolesską, tak bardzo się od siebie różnią nie tylko pod względem wartości artystycznej, ale i kształtu formalnego poszczególnych realizacji twórczych.





## ROZDZIAŁ DRUGI




# Ekspresja milczenia w *Trenach*







d wielu już lat kontynuowane są badania na temat sposobu adaptacji tradycji, a także imitowania wzorców dawnych (zwłaszcza antycznych: greckich, rzymskich oraz judeochrześcijańskich) przez Jana Kochanowskiego. Znaczna część studiów traktujących o tym zagadnieniu dotyczy *Trenów*. Mniej więcej do czasu pojawienia się rozprawy Tadeusza Sinki *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*<sup>1</sup> doszukiwano się głównie „wpływów” tekstów starożytnych na arcydzieło poświęcone Orszuli Kochanowskiej (cytatów, toposów, figur retorycznych), sugerujących jego wtórność. Nieporozumienie wynikało z faktu, że próbowano rozpatrywać cykl z punktu widzenia kryterium romantycznego indywidualizmu oraz oryginalności specyficznie rozumianej: w duchu twórców i teoretyków romantyzmu. Dopiero dwaj badacze — Roman Pilat i Tadeusz Sinko, a zwłaszcza ten drugi, zaczęli domagać się analizy tekstów czarnoleskich w kontekście poetyk i retoryk starożytnych i renesansowych<sup>2</sup>. Dwudziestowieczne

---

1 T. SINKO: *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*. „Eos” 1917, R. XXII.

2 R. PILAT zauważył: „Pierwiastki klasyczne są skombinowane, przerobione, jakby odświeżone współczesnymi wyobrażeniami swojskimi i samodzielnią siłą twórczą talentu poety, który [...] szedł własnym uczuciem, opierał się na własnym natchnieniu i w taki sposób ożywiał, przekształcał owe pierwiastki klasyczne, wybijając na



badania przeprowadzone zarówno nad *Trenami*, jak i nad całą dawną twórczością funeralną dowiodły natomiast, jak ważną rolę w ukształtowaniu struktury utworów żałobnych odegrała teoria retoryczna<sup>3</sup>.

Rzecz w tym, że Kochanowski, mając na uwadze zalecenia i nakazy estetyki obowiązującej w XVI stuleciu, przejmował z tradycji — głównie antycznej — charakterystyczne dla uznanych wówczas klasyków sposoby tworzenia. Były to m.in. utarte toposy, motywy, figury, a nawet cytaty z wybitnych dzieł. Ale poeta czarnoleski wtrącał je w nowy kontekst, kontekst własnego utworu, uzyskując nowatorskie efekty artystyczne. Udowadniali ten fakt badacze niejednokrotnie, wskazując np., jaką funkcję w *Trenach* pełni przejęta z rzymskiej liryki funeralnej utarta formuła „jeśliś jest” (*Tren x*), pojawiająca się także u Owidiusza czy w konsolacji Cyserona<sup>4</sup>. Zauważono nowe sensy motta, zaczerpniętego, jak powszechnie wiadomo, z fragmentu ks. II *Odysei* Homera<sup>5</sup>.

---

dziele piętno swej indywidualności [wyróż. — T.B.K.]”.  
Cyt. za: T. SINKO: *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego...*, s. 77.

3 Zob. m.in. A. NOWICKA-JEŻOWA: *Siedemnastowieczna poezja funeralna w kręgu tradycji renesansowej. Przekształcenia i przewartościowanie*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. OTWINOWSKA, J. PELC. Wrocław 1984, s. 193—210; M. SKWARA: „*Miejsca wspólne*” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku. Szczecin 1994; J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: *Legat wieku rycerskiego. Studia staropolskie dawne i nowe*. Katowice 2006, s. 149—164.

4 Zob. *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny*. Oprac. M.R. MAYENOWA, L. WORONCZAKOWA, J. AXER, M. CYTOWSKA. Wrocław 1983, s. 142.

5 M. CYTOWSKA: *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1. Por. też uwagi interpretacyjne K. ZIEMBY: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.

Wskazywano również na oryginalną wymowę Homero-  
wego motywu smoka i słowiczków, w czarnoleskich *Trenach*  
ujętego w formie porównania, którego sensy interpretowano  
w obrębie samego *Trenu 1* oraz w kontekście całego cyklu.  
Porównanie przypomina zarówno obraz przywołany przez  
Pseudo-Moschosa w dziele *Megara*, jak i wizerunek poże-  
rającego wróble węża, o którym mówi Odyseusz w *Iliadzie*  
Homera. W *Megarze* żona Heraklesa, zrozpaczona po utracie  
dzieci zabitych przez szalonego męża, porównuje siebie do  
matki piskląt, które pożarł wąż. Ona sama krąży z głośnym  
świergotem, bojąc się zbliżyć do potwora. Natomiast w ks. II  
*Iliady* Odys opowiada rycerstwu o znaku, jaki otrzymali Grecy  
od bogów: znakiem tym był wąż, który wspiął się na platan  
i pożarł pisklęta wróbla, jak też ich bolejącą matkę<sup>6</sup>.

Wszelkie objaśnienia literaturoznawców, odnoszące się do  
źródeł motywów czy figur, wskazują nie tylko na niewąt-  
pliwą erudycję Kochanowskiego, ale też na bogaty kontekst  
źródłowy jego imitacji oraz na mnogość inspiracji, którym  
podlegał. Moim celem w tym miejscu będzie jedynie dopeł-  
nienie istniejących już spostrzeżeń o wielości inspiracji autora  
*Trenów*. Nawiązując do odkrycia szkockiego badacza, który

---

6 Motyw słowików pojawia się ponadto w ks. IV *Georgik* Wergi-  
liusza — tu słowiki „zbierane” są przez niszczącego gniazdo oracza; echo  
epizodu z *Georgik* znajdziemy w *Sonecie 311* Petrarke. Przedstawienie węża  
i słowików znajduje się również w emblematyce Alciatiusa. Badacze w mo-  
tywie tym dopatrują się ponadto reminiscencji biblijnych, gdzie smok ma  
cechy szatańskie, czasem też doszukują się aluzji do ludowego przysłowia:  
„słowika ubić, zasmęcisz anioła”. Wszystkie te źródła wskazują na bogaty  
kontekst imitacji dokonanej przez czarnoleskiego poetę. Na ten temat  
zob. też: J. AXER: *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9—14 „Trenu 1” Jana*  
*Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1; a także: *Objaśnienia*.  
W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*,  
s. 110—111.

doszukał się w czarnoleskich *Trenach* elementów obrzędowości starożytnych Greków oraz struktury kompozycyjnej tragedii antycznych<sup>7</sup> Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, przypominę, że w tychże greckich tragediach — a szczególnie w twórczości Ajschylosa — często wykorzystywane bywały specyficzne środki ekspresji: milczenie, przemilczenie i umilknięcie. Znane one były i stosowane już w odległej starożytności nie tylko w sztuce tragicznej, ale i w poezji oraz w wymowie. Funkcjonowały jako elementy samoistne w postaci figur retorycznych. Siedemnastowieczny, polski teoretyk — Maciej Kazimierz Sarbiewski, porządkując wiedzę na temat znanych od starożytności środków poetyckiego wyrazu, zaklasyfikował przemilczenie (*praeteritione*) i umilknięcie (*reticentia*) do tzw. figur myśli<sup>8</sup>.

Pierwsza z tych figur — pominięcie bądź przemilczenie (zwana różnie: *praeteritio*, *paralipsa*, *praetermissio*), polega na zapowiedzi przemilczenia pewnych spraw; zapowiedź wykorzystana zostaje jako okazja do zwrócenia na nie uwagi odbiorcy<sup>9</sup>. Druga figura, pokrewna pierwszej, to umilknięcie (z gr. *aposiopesis*); polega na przerywaniu wypowiedzi i porzuceniu pewnego jej wątku z powodu wzruszenia, odrazy czy wstydu. Uwaga odbiorcy zostaje wówczas tym bardziej skupiona na niedopowiedzianej myśli, którą pozwala odgadnąć

---

7 D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989, s. 191 i n.

8 M.K. SARBIEWSKI: *O figurach myśli*. W: IDEM: *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i oprac. S. SKIMINA. Wrocław 1958, s. 448—449, 458—459.

9 Zob. *Praeteritio*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2000, s. 428.

kontekst<sup>10</sup>. Milczenie (przemilczanie) występuje ponadto jako jeden z członów antytetycznego zestawienia: mowa — milczenie. Antyteza to już trzecia eksponująca milczenie figura retoryczna<sup>11</sup>, po którą sięgnie autor *Trenów*.

Zwróćmy uwagę, jak wskazane środki stosował Ajschylos np. w *Prometeuszu w okowach* oraz w *Agamemnonie*, a jak Kochanowski w *Trenach*. Zacznijmy od przykładów z tragedii Ajschylosa<sup>12</sup>. W *Prometeuszu w okowach* najdonioślejsze wydają się trzy sceny, w których dominuje i szczególnie musi oddziaływać ów znamieny „krzyk ciszy”. Po raz pierwszy pojawia się on w *Prologu*, kiedy trzy postaci: Hefajstos oraz uosobione Przemoc i Siła, urągając dobroczyńcy ludzkości, prowadzą Prometeusza na miejsce kaźni, a następnie wykonują na nim wyrok, przykuwając do skały. Po wszystkim kaci oddalają się, w didaskaliach odczytujemy zaś lakoniczną formułkę stanowiącą zapowiedź milczenia: „odchodzą. Chwila zupełnego milczenia” (s. 171). Prometeusz zostaje sam — opuszczony przez bogów i ludzi, a otacza go tylko dzika przyroda. Jak zauważa Humphrey D. Kitto — autor studium o tragedii greckiej — „Źródłem prawdziwego dramatyzmu pozostaje przez jakiś czas sam widok przykutego łańcuchami boga”<sup>13</sup>. Tu milczenie staje się środkiem budzenia u odbiorcy współczucia, trwogi i ogromnej sympatii dla głównego bohatera.

---

10 Zob. *Aposiopesis*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich...*, s. 40.

11 Zob. *Antyteza*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich...*, s. 37.

12 Wszelkie cytaty z dzieł AJSCHYLOSA pochodzą z wydania: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa 1954. Lokalizuję je, podając stronicę.

13 H.D.F. KITTO: *Tragedia grecka. Studium literackie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Bydgoszcz 1997, s. 110.

Dopiero po chwili bóg zwraca się do niemych uczestników sceny (elementów świata przyrody), wybuchając serią krótkich, urywanych eksklamacji, stanowiących antytezę milczenia:

O, jasne, boskie niebo! Szybkoskrzydłe wiatry!

Rzek zdroje! Śmiechy morskich fal nieprzeliczone!

[...]

Patrzcie, jakie katusze — bóg — cierpię od bogów!

s. 171

Kontrast krzyku Prometeusza z jego wcześniejszym milczeniem ma wyrażać głębię bólu boskiego bohatera.

W innym fragmencie (*Epoisodion 1*) Prometeusz rozmawia z Przodownicą Chóru Okeanid, która próbuje dowiedzieć się, o co oskarżył Zeus tytana, jaka jest przyczyna katuszy. We wstępnej części wypowiedzi bohatera zastosował Ajschylos typową figurę *aposiopesis* — chwilowego zatrzymania potoku mowy — z powodu wzruszenia. Rzecz Prometeusz:

Boleśnie mi o sprawach tych mówić — i milczeć

Także boleśnie... Smutek i niedola wszędy...

s. 176

— i tu w didaskaliach pojawia się krótka informacja: „Chwila milczenia” (s. 176). W ten sposób eksponowane są emocje tytana. Po chwili Prometeusz — już spokojnie — rozpoczyna swą opowieść, w której świetle jego wcześniejsze wzruszenie staje się dla odbiorcy oczywiste. Dzięki bowiem inwencji i mądrości syna Temidy uzyskał Zeus władzę i zwyciężył panującego Kronosa; jednak kiedy Gromowładny zasiadł na tronie, chciał wygubić ród człowieczy. A temu Prometeusz — poplecznik i wcześniejszy pomocnik najwyższego z bogów —

sprzeciwił się, zlitował się nad rodem ludzkim i pomógł mu, za co został przykuty do skały. Teraz cierpi. Zeus skazał zatem na srogię męki swego dawnego dobroczyńcę. Funkcja umilknięcia (*aposiopesis*) wydaje się w tym kontekście oczywista: ukazanie emocji cierpiącego wywołuje u odbiorcy współczucie oraz sympatię dla głównego bohatera.

Fragment dramatu, uwydatniający interesujący nas środek stylistyczny, następuje też po pierwszej pieśni Chóru (*Stasimon 1*). Chór śpiewa żalospieśń protestu przeciw okrucieństwu Zeusa. Cała ziemia, informuje Chór, jęczy przepełniona współczuciem, płacz dobiega z łądów i mórz, źródeł rzek i mroków Hadesu. Po słowach Chóru Ajschylos każe zabrać głos swemu bohaterowi, ale nie od razu. W didaskaliach rozpoczynających *Epoisodion II* znajduje się informacja: „Prometeusz [zabiera głos — T.B.K.] *po dłuższym milczeniu* [wyróż. — T.B.K.]” (s. 185). Tu twórca dramatu zapowiada więc przemilczenie (*paralipsa*). To, co powie tytan za chwilę, będzie zgoła nieoczekiwane dla odbiorcy, który zrazu zachowanie bohatera tłumaczyć sobie może jako wyraz ostentacji, dumy czy pogardy skierowanej ku oprawcy. Tymczasem po dłuższej ciszy padają takie oto słowa:

Nie sądzicie, że to pycha lub wzgarda mi każe  
Milczeć... Nie, to mi smutek i ból szarpie serce

s. 185

Po tym wyznaniu bohater spokojnie opowiada, ile dobrego zdziałał dla samego Zeusa i dla ludzi. Jeśli pycha, duma czy wzgarda wobec ciemiężcy nie stanowią powodu braku komentarza do wygłoszonej wcześniej współczującej pieśni Chóru, to czy rzeczywiście tylko smutek i ból nie pozwalają na dobycie głosu z krtani? Wydaje się, że nie. Prometeusz, jako boski

tytan, potrafi zapanować nad emocjami, czemu dał wyraz we wcześniejszym monologu i co udowadnia dalej — snując spokojną opowieść. Jaka zatem jest funkcja użytej figury — *paralipsy*? Na co wskazuje Prometeusz swym milczeniem? Można sądzić, że uwydatnia ono godność, dostojęństwo jako najodpowiedniejsze postawy wobec cierpienia spowodowanego przez siły wyższe. Dobroczynca ludzkości obdarowuje rodzaj człowieczy kolejny raz: pokazuje wzór zachowania się względem zła istniejącego we wszechświecie. To nieuchronne zło przyjąć wypada tylko w jeden sposób: milcząc i z godnością.

Bodaj najbardziej poruszające milczenie postaci kobiecej — Kasandry — zaobserwować możemy w pierwszej części trylogii Ajschylosa *Oresteja*, mianowicie w *Agamemnonie*. Po trzeciej pieśni Chóru, kiedy wiadomo już, że Agamemnon wrócił z trojańskiej wyprawy, przywożąc ze sobą brankę Kasandrę, Chór i przebiegła Klitajmestra zwracają się do dziewczyny, zapraszając ją do pałacu — ta nie odpowiada. W didaskaliach — po kolejnych wezwaniach Chóru i żony Agamemnona kierowanych do Kasandry — dramaturg cztery razy z rzędu zaznacza: „Kasandra milczy [...] Kasandra milczy [...] Kasandra milczy [...] Kasandra milczy, nieporuszona” (s. 361—362). Narasta cisza. Narasta też napięcie. Odbiorca bowiem (widz spektaklu czy czytelnik dramatu) jest zaskoczony: przywykł do Kasandry innej — elokwentnej, wieszczącej. Natomiast jej odmienne od wcześniejszego zachowanie potęguje grozę sytuacji — domyślamy się, że posiadająca dar Apollinowy branka wie o czymś strasznym, czego wyjawić nie jest w stanie. To „coś” dotyczy jej tragicznego losu: zginie za chwilę z rąk żony Agamemnona oraz kochanka Klitajmestry. Przepętniona bólem dziewczyna zastyga więc w bezruchu, przygotowana na ostateczny cios. Umilknięcie Kasandry (zastosowanie figury *aposiopesis*) nie tylko służy uzyskaniu dramatycznego napięcia,

ale też oddaje stan wewnętrzny bohaterki, która nie zanie-mówiła przecież ongiś w obliczu wizji tragedii Troi — swej ojczyzny, natomiast traci głos w momencie, kiedy pojmuje zbliżające się własne nieszczęście. Podobnych scen, w których wykorzystana zostaje ekspresja milczenia, jest u Ajschylosa i u innych tragików greckich znacznie więcej.

A jak stosuje wskazane środki poetyckie Kochanowski w *Trenach*? W dziele polskim antytezę opartą na przeciwstawieniu mowy i milczenia dostrzegamy w obrębie całego cyklu (jeśli potraktujemy dziewiętnaście tekstów jako jedną całość), a także w poszczególnych utworach jako odrębnych cało-stkach semantycznych i literackich. W *Trenach* od I do XVIII swoje żale wyraża ojciec; jego apostrofy, eksklamacje, pytania retoryczne oraz przywoływane przezeń te same motywy, po-wracające w kolejnych częściach cyklu, zaświadczać o wzbu-rzeniu i „głośniejszym” rozpacz (taki styl nazwał Wacław Borowy „głośno — retorycznym”<sup>14</sup>). A jednocześnie w tle świata przed-stawionego *Trenów* zarysowuje się bardzo wyraźnie postać milczącej współtowarzyszki cierpienia — żony poety (co za-uważył już Stanisław Windakiewicz, pisząc o Arkadii rodzinnej w cyklu czarnoleskim<sup>15</sup>). Tak więc np. w *Trenie V* mamy obraz dziewczynki, która „Upada przed nogami matki ulubionej”<sup>16</sup>. W *Trenie VI* Orszula „matkę ucałowawszy”<sup>17</sup>, żegna się z nią;

---

14 W. BOROWY: „Nescio quid blandum”. W: IDEM: *Studia i rozprawy*. T. 1. Przygotowali do druku: T. MIKULSKI, S. SANDLER, J. ZIOMEK. Wroc-ław 1952, s. 23. Por. J. PELC: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w litera-turze polskiej*. Warszawa 1987, s. 293, 295—296 i n.

15 S. WINDAKIEWICZ: *Poezja życia rodzinnego*. W: IDEM: *Jan Kocha-nowski*. Kraków 1930, s. 125 i n.

16 J. KOCHANOWSKI: *Tren V*. W: IDEM: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wroc-ław 1999, s. 12.

17 J. KOCHANOWSKI: *Tren VI*. W: IDEM: *Treny...*, s. 14.



w *Trenie VIII* wspomniana jest dziewczynka, która nie pozwalała nigdy „matce sie frasować”<sup>18</sup>; *Tren VII* z kolei zawiera wstrząsający opis składania dziewczynki do trumny przez matkę: tu obraz niemej kobiety, darującej swemu martwemu dziecku „letniczek pisany” czy „paski złoczone”<sup>19</sup>, mówi sam za siebie, to znaczy nie tyle słowa, co właśnie milczenie i gesty mają dominującą siłę wyrazu, równie wielką, jak bezruch przykutego do skały Prometeusza czy milczenie Kasandry w dramacie Ajschylosa.

Jasno też rysuje się paralela między skamieniałą Niobe (o której mowa w *Trenach IV* oraz *XV*) a matką Orszuli. Alternatywnym bowiem zachowaniem wobec nieszczęścia jest głośny lament matczyny, zasygnalizowany już w *Trenie I* poprzez przypomnienie słynnego Homerowego obrazu węża i słowiczków. Matka pożeranych ptaszek głośno „szczebiece”<sup>20</sup> z rozpacz, miota się, umyka. Krąży wokół zabójcy, ukazana jest więc w ruchu. Dynamizm skojarzony jest z głośnym lamentem. Milczenie zaś Niobe, której sytuacja życiowa nakreślona zostaje już w *Trenie IV*, oznacza dostojną statyczność: bezruch bliski śmierci<sup>21</sup>. Przypominana po wielokroć w cyklu matka zmarłego dziecka woli — co zdaje się podkreślać podmiot liryczny *Trenów* — nie głośną rozpacz (wyrażającą się w zachowaniu matki słowików), ale c i c h y, g ł ę b o k i b ó l N i o b e. Ten ostatni wydaje się godniejszy i „ludzki”, bardziej przystojny człowiekowi. Bo przecież słowa rozpaczy w obliczu ludzkiego cierpienia nie mają żadnej praktycznej mocy, nie przywrócą życia zmarłym. Zdawał sobie z tego sprawę Admetus, bohater jednej z Eurypidesowych

---

18 J. KOCHANOWSKI: *Tren VIII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 16.

19 J. KOCHANOWSKI: *Tren VII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 15.

20 J. KOCHANOWSKI: *Tren I*. W: IDEM: *Treny...*, s. 7.

21 J. KOCHANOWSKI: *Tren IV*. W: IDEM: *Treny...*, s. 12.

tragedii, a wyraził swe odczucia w lamentacji po śmierci żony:

Gdzie mi iść? Gdzie mi być? Co mówić? Co zmilczeć?  
Czemuż nie umrzeć?<sup>22</sup>

Kochanowski doskonale znał tę właśnie tragedię Eurypidesa, tłumaczył nawet jej fragmenty na język polski<sup>23</sup>.

Trzeba podkreślić, że liryczne wspomnienia o Orszuli wypowiada w *Trenach* ojciec najczęściej w imieniu obydwójga rodziców, co widać m.in. w *Trenach* V i VIII:

Przed oczyma rodziców swoich rojąc, mało  
Od ziemie się co wzniożwszy, [...] <sup>24</sup>.

Nie dopuściłaś nigdy matce się frasować  
Ani ojcu myśleniem zbytnim głowy psować <sup>25</sup>.

Także przywołaniu momentu śmierci towarzyszy obecność milczącej matki. Przykładem tego są *Treny* IV, V, czy VI:

Widziałem, kiedyś trzęsła owoc niedordzały,  
A rodzicom nieszczesnym serca się krajały <sup>26</sup>.

---

22 EURYPIDES: *Alkestis*. W: IDEM: *Tragedie*. Przeł. i oprac. J. ŁANOWSKI. Warszawa 1967, s. 106 [wyróż. — T.B.K.].

23 J. KOCHANOWSKI: *Alcestis męża od śmierci zastąpiła*. W: IDEM: *Dzieła polskie*. T. 3. Wstępem i przypisami opatrzył J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1953, s. 195—201.

24 J. KOCHANOWSKI: *Tren* V. W: IDEM: *Treny...*, s. 13

25 J. KOCHANOWSKI: *Tren* VIII. W: IDEM: *Treny...*, s. 16.

26 J. KOCHANOWSKI: *Tren* IV. W: IDEM: *Treny...*, s. 11 [wyróż. — T.B.K.].

A m a t c e, słysząc żegnanie tak żałościwe,  
Dobre serce, że od żalu zostało żywe<sup>27</sup>.

Z kolei w *Trenie v* mamy znamienny obraz młodej oliwki, która „Upada przed nogami m a t k i ulubionej”<sup>28</sup>.

Na antytezie mowy i milczenia oparte są poszczególne utwory cyklu, widoczne to jest zwłaszcza w *Trenach VIII* oraz *X*. W *Trenie VIII* będący w żałobie ojciec, zwracając się do nieobecnej córki, zestawia jej dawny, dziecinny głosik z aktualną głuchą pustką:

Tyś za wszystkie mówiła, za wszystkie śpiewała,  
[...]  
Teraz wszystko umilkło: szczerze pustki w domu<sup>29</sup>.

W tym wypadku przeciwstawienie mowy i milczenia oznacza tyle, co przeciwstawienie dynamizmu życia — bezruchowi śmierci. Życie uosobione w postaci radosnej, małej dziewczynki dodaje mocy i optymizmu, a gwałtownie przerwane — powoduje pustkę, żal i poczucie krzywdy. Kontrast ten stanowi swego rodzaju obrazowe dopełnienie eksklamacji wyrażonej wcześniej, w *Trenie II*; owe wykrzyknienia mają niejako moc oskarżenia bytu o istnienie w nim zła:

O prawo krzywdy pełne! O znikomych cieni  
Sroga, nieubłagana, nieużyta ksieni!<sup>30</sup>.

---

27 J. KOCHANOWSKI: *Tren VI*. W: IDEM: *Treny...*, s. 14.

28 J. KOCHANOWSKI: *Tren V*. W: IDEM: *Treny...*, s. 12.

29 J. KOCHANOWSKI: *Tren VIII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 16.

30 J. KOCHANOWSKI: *Tren II*. W: IDEM: *Treny...*, s. 9.

Pojawiające się po wielokroć w całym cyklu liczne apostrofy i pytania skierowane do córki pozostają bez odpowiedzi, co pogłębia dramatyzm sytuacji lirycznej (w *Trenach* III, VI, VIII, X, XII). Największą bodaj siłę ekspresji ma milczenie zmarłej Orszuli w *Trenie* X, pod względem składniowym skonstruowanym jako seria pytań do niej adresowanych<sup>31</sup>. Rozpoczyna się on od pytania, które — aczkolwiek skierowane do zmarłej — równie odpowiednio i na miejscu brzmiałoby, gdyby zostało wypowiedziane w trakcie swobodnej zabawy rodzica z dzieckiem (np. zabawy w chowanego). Każde pytanie w systemie składniowym języka konotuje odpowiedź (wskazuje na konieczność jej pojawienia się). „Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?”<sup>32</sup>. Po tym pierwszym zdaniu pytającym — odpowiedzi brak. Nie ma jej także po zdaniu drugim, trzecim, czwartym ani po następnych. Milczenie narasta, kumuluje się. Ta kumulacja milczenia jest niemal analogiczna do sceny z milczącą Kasandrą z dramatu Ajschylosa. Oczekiwanie na dźwięk ukochanego głosu doprowadza do punktu kulminacyjnego, kiedy to padają znamienne słowa: „Gdzieśkolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości”<sup>33</sup>. Zdanie to, budzące spór wśród interpretatorów, usytuowane jest — podkreślmy — w szcze-

---

31 Swoistą interpretację tego trenu zawierają m.in. praca S. SKWARCZYŃSKIEJ, która wskazuje na występujący w tekście topos *Ubi sunt* (*Z dziejów inkarnacji poetyckich toposu „Ubi sunt?...”*. „Prace Polonistyczne” 1976, Seria XXXII, s. 39—40), czy odczytanie J. PELCA, piszącego o „błuznierstwie” podmiotu lirycznego *Trenów*, „że jest ono na miarę błuznierstwa Konrada z *Dziadów*” (*Jan Kochanowski. „Tren X”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 29). Doszukiwaniu się postawy błuznierczej podmiotu w tymże trenie sprzeciwia się m.in. A. BOROWSKI: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001, s. 12.

32 J. KOCHANOWSKI: *Tren X*. W: IDEM: *Treny...*, s. 19.

33 Ibidem, s. 21.

gólnym miejscu: po szeregu pytań. Zatem wypowiedziane zostaje pod wpływem narastającej rozpacz, spowodowanej pogłębioną ciszą. Znany dobrze Kochanowskiemu z tradycji literatury funeralnej topos (ujęty w słowach „jesliś jest”), na pozór nie obciążony istotnym znaczeniem, tutaj — wtrącony w nowy kontekst — brzmi niekoniecznie jak bluźnierstwo czy prowokacja. Odzwierciedla ten szczególny moment w życiu, kiedy człowiek — doprowadzony do kresu psychicznej wytrzymałości na ból — osiąga dno rozpacz. Tę migotliwą, trudną do wyrażenia egzystencjalną chwilę potrafi wychwycić i trafnie oddać tylko literatura wybitna.

Warto chyba wspomnieć, że charakterystyczna dla czarnoleskich *Trenów* antyteza mowy i milczenia znalazła wcześniej wyraz w bliższej Kochanowskiemu tradycji literackiej, mianowicie w średniowiecznych *planctusach*, których liryzm oparty jest przecież na podobnych jak w *Trenach* środkach ekspresji: apostrofach, zdrobnieniach, lirycznych epitetach, kontrastach. Jeden z głównych kontrastów wynika z przeciwstawienia milczącego Chrystusa i głośno zawodzącej, lamentującej Jego Matki. Temu przeciwstawieniu odpowiadają analogicznie: cierpienie fizyczne Syna Bożego i duchowy ból Matki. Cieleśne katusze Chrystusa umierającego w milczeniu na krzyżu ujęte są opisowo (liryczny opis tortur w obrębie monologu matczynego)<sup>34</sup>, natomiast duchowy ból głośno zawodzącej Maryi uwydatniony jest za pomocą samego jej monologu. Obserwujemy w nim — tak jak w cyklu funeralnym Kochanowskiego — wielość zaimków „ja”, „mój”, „moje”, które to zaimki — użyte w różnych formach gramatycznych — kierują uwagę odbiorcy na osobę lamentującą.

---

34 Zob. *Posłuchajcie bracia miła...* W: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wybór i oprac. W. WYDRA, W.R. RZEPKA. Wrocław 2004, s. 245—246.

W *Trenach* nie ma wszakże — inaczej niż w *planctusie* — jednej, konsekwentnej i stałej opozycji lamentującego rodzica oraz milczącego dziecka. Antytez eksponujących mowę i milczenie zastosował Kochanowski więcej (np. rozpaczający ojciec a cicha i współcierpiąca matka umarłego dziecka, szczebiocząca matka słowików a niema królowa tebańska Niobe, Orszula „głośna” a milcząca). Od *Trenu I* do *Trenu XVIII* głównym podmiotem mówiącym jest ojciec zmarłego dziecka, lament ojca pozostaje niejako w opozycji do milczenia zarówno Orszuli, jak i jej matki. Ból ojcowski ujawnia się więc w formie ekspresywnego monologu, ból matczyny z kolei wyraża się inaczej niż w typowym *planctusie*: nie za pomocą głośnego zawodzenia, lecz opisowo, cicho i lirycznie, a więc podobnie jak cierpienie Ajschylosowego Prometeusza oraz katusze torturowanego Chrystusa w przedstawieniach pasyjnych, znanych chociażby z tradycji średniowiecznej.

W *Trenie XIX albo Śnie* następuje, jak wiemy, zmiana podmiotu mówiącego. Po krótkiej informacji na temat własnego snu ojciec zmarłego dziecka milknie, a głos zabiera mara senna — babcia dziewczynki, trzymająca milczącą wnuczkę na rękach. Zabieg wprowadzania podobnej prozopopei do tekstów funeralnych znany był w czasach Kochanowskiego od stuleci<sup>35</sup>. Jednak i ta figura nie została wykorzystana zgodnie z utartym schematem, chociaż początek mowy zdaje się wyraźnie i celowo nawiązywać do tradycji antycznej: mara senna nie przechodzi od razu *ad hoc* do konsolacyjnych argumentów, lecz najpierw konwencjonalną powitalną formułą wyraża troskę o stan ducha syna: „»Spisz Janie? Czy cię żałość

---

35 Liczne przykłady tekstów starożytnych i nowołacińskich z prozopopeją zmarłego omawia w swych pracach S. ZABŁOCKI: *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*. Wrocław 1965; IDEM: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968.

twoja zwykła piecze?»<sup>36</sup>. Zamiast odpowiedzi słyszy tylko ciężkie westchnienie: „Zatym-em ciężko westchnął i tak mi się zdało, / Żem się ocknął”<sup>37</sup>. Przemilczenie Jana nie jest tu bynajmniej sygnałem osiągnięcia przezeń stanu wewnętrznego spokoju, wręcz przeciwnie, jest oznaką żalu, rezygnacji lub nawet — nie ustępującego silnego wzburzenia. Mimo bowiem wypowiedziania wcześniej konsolacyjnych, psalmicznych fraz (w *Trenach XVII i XVIII*) główny bohater cierpi, nie jest w stanie zdobyć się na skierowanie do matki słów powitania. Brak odpowiedzi ze strony syna i jego ból dobrze rozszyfrowała postać z zaświatów, która „pomilczawszy mało, / Znowu mówić poczęła”<sup>38</sup>. Przemilczenie matki jest wyrazem taktu, poszanowania i współczucia dla synowskiej rozpacz, ale stanowi także swoiste przygotowanie do dłuższej, konsolacyjno-dydaktycznej wypowiedzi, w której — jak wiemy — w sposób synkretyczny połączone zostały wszelkie możliwe sposoby pocieszenia, a formułki stoickie mieszają się tam z chrześcijańskimi zaleceniami<sup>39</sup>.

Adresat monologu matki — zboląły ojciec — przyjmuje konsolacyjny wywód spokojnie, nie zadaje pytań, nie polemizuje. Po efektownym zakończeniu przemowy słowami „a ludzkie przygody / Ludzkie noś; jeden jest Pan smutku

---

36 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 40. Zwrot ten, jak wiele innych, przypomina słowa, którymi w literaturze antycznej rozpoczynano się przemowy zmarłych pojawiających się we śnie (zob. *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie...*, s. 174).

37 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 40.

38 Ibidem.

39 O różnych sposobach odczytania wywodu matki przez interpretatorów pisze m.in. S. GRZESZCZUK, podając też własną interpretację (*Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988, s. 93—101).

i nagrody”<sup>40</sup> — czytelnik tekstu ma prawo spodziewać się, zgodnie z tradycją ówczesnej literatury funeralnej, że na formule konsolacyjnej mowa się zakończy. A jeśli już odbiorca oczekiwałby jakiegokolwiek reakcji zbolatego ojca — to jego przytakującego komentarza do słów matki. Konsolacja bowiem już w starożytnej tradycji literatury żałobnej oznaczała zgodę na zaistniałą konieczność i była zazwyczaj zwieńczeniem wszelkich konstrukcji epicedialnych. Tymczasem bohater w ogóle nie odnosi się do konsolacyjnych argumentów matki. Nie przytakuje im, nie zaprzecza, nie komentuje ich. Taka postawa zaskakuje czytelnika nie mniej, niż zaskakiwało widza dramatu Ajschylosa milczenie Prometeusza, będące reakcją na żalosną pieśń Chóru.

Jaką funkcję ma to ostatnie przemilczenie Jana? Różnie odczytywano dotychczas sens *Trenu XIX albo Snu*, w rozmaity sposób komentowano znaczenie wywodu matki, pisano też o „otwartości” *Trenów* i niejednoznacznie odnoszono się do „ostatecznych rozwiązań” interpretacyjnych. Nie jest moim celem przedstawienie tu jakiegokolwiek interpretacji jednoznacznej. Zastanawiam się tylko nad funkcją milczenia — jednego z wielu środków ekspresji użytych w cyklu żałobnym Kochanowskiego. Zapytam więc raz jeszcze: jaką rolę pełni ostatnie przemilczenie bohatera lirycznego *Trenu XIX albo Snu*? W jego zachowaniu jest zapewne jakaś prometejska, boska godność, demonstrowana w obliczu cierpienia (postawa znana Kochanowskiemu z tradycji literackiej), ale jest jeszcze coś więcej, mianowicie — d y s t a n s wobec wszelkich jednoznacznie sformułowanych prawd i wartości, dystans podkreślony słowami: „Aczciem prawie / N i e p e w i e n [wyróż. — T.B.K.],

---

40 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 49.



jeslim przez sen słuchał czy na jawie”<sup>41</sup>. Słowo „niepewien” celowo zaakcentowane zostało dzięki przerzutni występującej na początku końcowego wersu funeralnego cyklu.

Wynika z tego jasno, że nie istota konsolacyjnych argumentów staje się ośrodkiem ostatecznych refleksji nieszczerliwego ojca, ale — co ciekawe — granica jawy i snu. Jest to oczywiste świadectwo schyłku renesansu, ducha nowych czasów i nowo powstających prądów umysłowych, wyrażanych przez myślicieli tamtej epoki. Nastroj niepokoju i sceptycyzmu oddał przecież dobitnie rówieśnik poety czarnoleskiego, Michel Montaigne. Nic nie jest prawdziwe i nic nie jest fałszywe — twierdził filozof. Jedyną pewnością jest niepewność naszego sądu, jedyną natomiast wiedzą człowieka — jego niewiedza<sup>42</sup>.

Celem moim było wskazanie na funkcję jednego z wielu chwytów literackich, przejętych z tradycji przez Jana z Czarnolasu. Ekspresja milczenia stanowi środek literacki stosowany z powodzeniem już przez tragiczków antyku, m.in. przez Ajschylosa. Chwyt ten wykorzystywali potem twórcy średniowiecznych *planctusów*. Śladów recepcji ich dzieł można doszukać się w rozpatrywanych tu czarnoleskich *Trenach*. Jednak Kochanowski z wyczuciem i smakiem artystycznym dostosowywał ów środek poetycki do wyrażania nowych znaczeń i stawiania egzystencjalnych pytań. To jeszcze jedno potwierdzenie faktu, że imitacja rozumiana była przez Kocha-

---

41 Ibidem.

42 M. DE MONTAIGNE: *Próby*. Przełożył i wstępem opatrzył T. ŻELEŃSKI (BOY). Ks. 2. Warszawa 1957, s. 368—369. Sceptycyzm swój oparł filozof nie tylko na obserwacji zjawisk ludzkiego życia, ale także na niektórych sądach uczonych starożytnych, m.in. Pliniusza: „Solum certum nihil esse certi, et homine nihil miserius aut superbius” (zob. za: ibidem, s. 369).

nowskiego jako nieustanne prowadzenie dialogu z tradycją, a nawet rywalizowanie z nią. Chodzi nie tylko o przejmowanie figur retorycznych, wkomponowywanie ich w nowe konteksty i wzbogacanie o nowe sensy. Imitacja Kochanowskiego polega też na przywoływaniu fragmentów obrazów czy motywów literackich z przeszłych dzieł (np. milcząca Niobe, Prometeusz milczący, szczebiocąca matka ptaków pożeranych przez węża). Skojarzone z nowym kontekstem semantycznym (przedwczesna śmierć córki i rozpacz rodziców), wzbogacają one znaczenie wywodu lirycznego, a obraz poetycki staje się niejako wielowymiarowy, bo kumuluje sensy dawne i nowe; przemawia też do odbiorcy ze wzmożoną siłą. Na podstawie rozłożenia figur retorycznych (przemilczenia, zapowiedzi milczenia oraz antytez uwydatniających kontrast mowy i milczenia) w poszczególnych odcinkach cyklu, jak również na podstawie interpretacji funkcji tych środków można stwierdzić, że poeta czarnoleski doskonale pamiętał o stosowaniu reguł i zaleceń poetyk sformułowanych. Równocześnie jednak, podkreślając uniwersalizm ojcowskiego i matczyne cierpienie po stracie dziecka, przy użyciu tradycyjnych chwytów wyrażał to cierpienie w sposób nowatorski, zgodny z tendencjami charakterystycznymi dla schyłku renesansu.





## ROZDZIAŁ TRZECI



„Cierpieć, aby zrozumieć...” —  
o poszukiwaniu formuły tragiczności  
dla *Trenów*







Słowa chóru Ajschylosowego „Cierpieć, aby zrozumieć”<sup>1</sup> najpełniej oddają postawę bohatera tragicznego zarówno wobec praw kosmosu, jak i świata wartości oraz idei. Nieprzypadkowo bowiem najwybitniejsze postaci tragiczne kultury śródziemnomorskiej — od mitycznych bohaterów poczynając — Prometeusza czy Edypa, miały niezwykle wyostrzony intelekt i chłonność umysłu znacznie wywyższające ich ponad przeciętność. A jednak epoka dojrzatego renesansu, tak silnie eksponująca ufność w ludzki rozum i zdolności człowieka do autokreacji, nie stworzyła — co z naciskiem podkreślają współcześni badacze — ani wielkich tragedii (w sensie gatunku literackiego), ani też wybitnych kreacji „tragicznych”

---

1 W wielu tragediach Ajschylosa sens wypowiedzi chóru sprowadza się do tejsze formuły. Zob. AJSCHYLOS: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa 1954. Kwestia „nauki poprzez cierpienie” została szerzej rozwinięta we współczesnych studiach nad dramatem starogreckim, zob. m.in.: M. MAŚLANKA-SORO: *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*. Kraków 1991; R. CHODKOWSKI: *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin 1994. Zob. też: P. RICOEUR: *Symbolika zła*. Przeł. S. CICHOWICZ, M. OCHAB. Warszawa 1986, s. 199—219 i n.; IDEM: *Nazwać Boga: teksty Paula Ricoeura*. Przeł. i wyboru dokonał R. GRZYWACZ. Kraków 2011, s. 5—84; IDEM: *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. CICHOWICZ. Przeł. E. BIEŃKOWSKA i in. Warszawa 1985, s. 5—381. Por. E. BIEŃKOWSKA: *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*. „Twórczość” 1971, nr 4, s. 94—95.

w literaturze. Sytuacja uległa zmianie u schyłku renesansu i w dojrzałym baroku<sup>2</sup>. Na ogół bowiem uważa się, że „tragiczności” nie odnajdujemy tam, gdzie harmonijnie interpretuje się otaczającą nas rzeczywistość: nie ma wówczas przerażenia światem, nie ma oskarżeń bytu i Absolutu, nie ma rozpacz i rozdarcia, walki i oporu. Niejednoznaczne są jednakże sądy uczonych w kwestii, czy na gruncie chrześcijaństwa można mówić o tragiczności i czy w Biblii możemy dopatrywać się perspektywy tragicznej<sup>3</sup>.

---

2 Zob. J. ABRAMOWSKA: *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W: *Estetyka — poetyka — literatura. Materiały z konferencji naukowej, poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej, 3—4 maja 1972*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 1972, s. 55—75. Według Abramowskiej dydaktyka i optymizm odrodzenia wykluczają się z tragizmem. Por. EADEM: *Tragizm*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ. Wrocław 1990, s. 869—872. J. SOKOŁOWSKA: *Tragedia i tragizm*. W: EADEM: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978, s. 180—183 i n. Z kolei Kwiryna Ziemia dopatruje się w renesansie prekursorstwa nowożytnej myśli egzystencjalnej, pisze także o współistnieniu w tejże epoce „ufności humanizmu” z tragizmem. Ten ostatni wynika — według autorki — głównie z szesnastowiecznego pesymizmu religijnego, w szczególności zaś — z protestantyzmu, zob. K. ZIEMBA: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994, s. 264—265, 276.

3 Chociaż na ogół uważa się, że nie ma chrześcijańskiej tragedii, bo misterium zbawienia Chrystusa oraz doświadczenie łaski znoszą perspektywę tragiczną (Jaspers), to jednak niektórzy uczeni (np. Hans Urs von Balthasar) dowodzą, że ta negacja wcale nie jest taka oczywista: wszystko zależy bowiem od tego, jaką definicję tragiczności przyjmujemy. I tak np. Josef BERNHART w swym dziele *De profundis* (Leipzig 1935) stwierdza, że tragiczność jest uzasadniona w samej strukturze stworzenia, gdzie siła skończoności „walczy” z siłą nieskończoności. „Religijną” koncepcję tragizmu wyraża też Wilhelm Grenzmann w swych pracach. Na koncepcje Balthasara, Bernharta, Grenzmann i inne zwrócił mi uwagę Profesor

Zanim przejdę do poszukiwania formuły tragicznej dla *Trenów* czarnoleskich, wyjaśnię, że samo estetyczne i filozoficzne pojęcie „tragizmu”, obocznie „tragiczności” (w języku niemieckim określane słowami *das Tragische*, we francuskim *le tragique*), pojawiło się późno, bo dopiero na przełomie XVIII i XIX stulecia w filozofii niemieckiej<sup>4</sup>, ale — choć niedefiniowane wcześniej przez uczonych — istniało już od czasów starożytnych niejako *implicite*<sup>5</sup> w wypowiedziach teoretycznych na temat poezji dramatycznej (*dramatica poesis*). Estetyczne rozumienie znaczenia omawianego terminu można wywieść z *Rozdziału XIII* Arystotelesowej *Poetyki*, gdzie napisane jest, że kreowanie nieodpowiednich charakterów ludzkich przez poetę może nie spełniać warunków „tragiczności”. Nie każdy rodzaj nieszczęścia nadaje się na fabułę tragedii, nie każda cierpiąca postać literacka to „bohater tragiczny”<sup>6</sup>.

W czasach nam współczesnych pojęcie „tragizmu”, niezależnie od sposobów jego dookreślania, niemal zawsze oznacza

---

Albert Gorzkowski. Za wszystkie recenzenckie dopełnienia i cenne sugestie serdecznie dziękuję.

4 Obszerniejsze opracowania na temat historii pojęcia zob. m.in. W. TATARKIEWICZ: *Tragedie i tragizm*. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności*. Przeł. W. TATARKIEWICZ, T. TATARKIEWICZOWA, R. INGARDEN. Oprac. W. TATARKIEWICZ. Kraków 1976, s. 5—29; M. JANION: *Tragizm*. W: EADEM: *Prace wybrane*. T. 2. Kraków 2000, s. 7—77. W odniesieniu do literatury staropolskiej pojęcie opracowała J. ABRAMOWSKA: *Tragizm*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 869.

5 Badacze literatury staropolskiej uznają, że „koncepty tragizmu właściwe epokom wcześniejszym wymagają rekonstrukcji”, zob. J. ABRAMOWSKA: *Tragizm*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 869; EADEM: *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W: *Estetyka — poetyka — literatura...*, s. 55—75.

6 Zob. ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1983, s. 35—38.



jakiś nierozzerwalny konflikt, mający źródło w ludzkiej egzystencji bądź w samej naturze świata<sup>7</sup>. Warto jednak przypomnieć pokrótce choćby kilka innych formuł tragizmu, które pojawiły się na przestrzeni wieków w humanistyce europejskiej<sup>8</sup>.

---

7 Słowo „tragizm” odnosi się dziś do pojęć m.in. kategorii estetycznej (nazywającej właściwości niektórych wytworów sztuki, w tym również świat przedstawiony tragedii), filozoficznej (np. tragizm rozumiany jako „pierwiastek samego świata”) albo etycznej (tragizm jako konflikt wartości). J. ABRAMOWSKA definiuje pojęcie „tragiczności” z punktu widzenia współczesnego historyka literatury — jako dającą się wyodrębnić w dziele literackim kategorię światopoglądową. Takie ujęcie pojęcia jest najbliższe autorce niniejszej pracy, zob. *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W: *Estetyka — poetyka — literatura...*, s. 55—57.

8 W historii myśli filozoficznej pojawiło się wiele ujęć tragizmu, wymienić warto chociażby koncepcje: Augusta Schlegla (przedmiotem tragedii jest konflikt między aspiracjami człowieka a ograniczającą go zewnętrzną egzystencją), Georga W.F. Hegla (tragizm to konflikt między rzeczywistością, którą uświadamia sobie bohater, a rzeczywistością „samą w sobie”), Artura Schopenhauera (istota tragedii polega na dostrzeżeniu, że człowiek cierpi nie za popełnione przez siebie winy, lecz za swój podstawowy grzech, którym jest egzystencja), Fryderyka Nietzschego (tragizm, jako „dionizyjski”, artystyczny stan kosmosu — oznacza żywioł natury, w której trwa nieustanny proces narodzin i śmierci: jednostka cierpi, ale jednocześnie upaja się swym życiem oraz cierpieniem, będącym atrybutem samego życia), Maxa Schelera (tragizm jest cechą świata, w jakim żyjemy, a nie cechą samej sztuki i oznacza istnienie konfliktu pomiędzy wysokimi wartościami: jedna wartość nieuchronnie niszczy drugą, bo przyczynowy bieg rzeczy naszego świata nie troszczy się o wartości), Miquela Unamuno (tragiczne odczucie życia tkwi w walce między racjami rozumu a wiarą religijną). Koncepcji, jak również definicji „tragizmu” jest znacznie więcej, tu zostały przedstawione w celu uzmysłowienia, że w zasadzie niemal każda z nich odpowiada sytuacji lirycznej, przedstawionej w *Trenach* Jana Kochanowskiego. Pełniejszy zestaw różnych ujęć tragizmu we wspomnianej już pracy M. Janion, a także w pracach T. PYZIK: *Teoria tragedii*. Kato-

Początkowo pojęcie definiowano w odniesieniu do konkretnego gatunku literackiego, mianowicie tragedii, mniej więcej jednak od czasu pojawienia się rozpraw — zrazu Fryderyka Nietzschego, nieco później Maxa Schelera, a potem Karla Jaspersa<sup>9</sup> (a także innych egzystencjalistów) pojęcie „oderwano” od macierzystego źródła, jakim była tragedia grecka i zaczęto odnosić także do innych form genologicznych poezji, jak i do sztuki w ogóle, a nawet do samego bytu (Scheler) czy pojedynczego ludzkiego istnienia (egzystencjalizm).

Wydaje się jednak, że dla wyrażenia konfliktów egzystencjalnych nowożytnego człowieka „ciasne ramy” gatunkowe tragedii odczuwane były przez samych artystów znacznie wcześniej, aniżeli znalazło to wyraz we współczesnych filozoficznych teoriach. Przyczyny tego zjawiska określił precyzyjnie Władysław Tatarkiewicz: „W greckiej tragedii właściwie nie było śmierci, tym bardziej lęku przed nią; był lęk przed losem, przeznaczeniem, winą, nie przed śmiercią. Śmierć jest w niej tylko tym, czym opuszczenie kurtyny lub ustawieniem katafalku: jest znakiem, że wszystko skończone [...]. Tragiczne zaś składniki dzisiejszego życia, poczucie niepewności, lęku przed śmiercią [...] znajdują [...] wyraz w powieści czy liryce

---

wice 1976; I. SŁAWIŃSKIEJ: *Spór o tragedię redivivus*. W: EADEM: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960, s. 269—287; EADEM: *Tragizm czy „smród metafizyczny”? Sporu o tragedię ciąg dalszy*. „Dialog” 1971, nr 6, s. 101—112.

9 F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1994, s. 33—175; M. SCHELER: *O zjawisku tragiczności*. Przeł. R. INGARDEN. W: ARISTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności...*, s. 51—95; K. JASPERS: *O tragiczności*. Przeł. A. WOŁKOWICZ. W: IDEM: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wybór S. TYROWICZ. Wstęp H. SANER. Postowie D. LACHOWSKA. Przeł. D. LACHOWSKA, A. WOŁKOWICZ. Warszawa 1990, s. 319—377.

raczej niż na scenie”<sup>10</sup>. Być może dlatego właśnie już u schyłku wieku XVI Jan Kochanowski, aczkolwiek wyraźnie zasygnalizował za pomocą literackich aluzji i kompozycyjnej stylizacji łączność swych *Trenów* z greckimi tekstami scenicznymi<sup>11</sup>, to jednak dla oddania osobistego dramatu jako ojca, poety i humanisty wybrał inną formę: lirycznego poematu funeralnego.

W wielu rozprawach na temat omawianego czarnoleskiego arcydzieła poezji żałobnej słowa „tragizm”, „tragiczność” pojawiały się niejednokrotnie, co zauważył już wcześniej Donald P.A. Pirie<sup>12</sup>. Zrazu nie wnिकano jednak głębiej w sens owych terminów w kontekście dziewiętnastu utworów cyklu. Dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku ukazały się takie interpretacje *Trenów*, które odnoszą nowożytnę — filozoficzną, a ściślej: estetyczną — pojęcie „tragiczności” do warstwy lirycznej i światopoglądowej poematu żałobnego Jana z Czarnolasu. I tak np. Donald P.A. Pirie, nawiązując do przeprowadzonych przez Janinę Abramowską klasyfikacji tragedii renesansowych i kojarząc utwór Kochanowskiego z renesansową „tragedią patetyczną” (cierpienia), uznaje omawiane dzieło za dramat śmierci<sup>13</sup>. Oznacza to

---

10 W. TATARKIEWICZ: *Tragedie i tragizm*. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności...*, s. 21—22.

11 Zob. D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989, s. 177—199. O związkach *Trenów* z literaturą grecką pisali ponadto: W. WEINTRAUB: *Hellenizm Kochanowskiego i jego poetyka*. W: IDEM: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977; J. CZERNIATOWICZ: *Recepcja poezji greckiej w Polsce XVI—XVII wieku*. Wrocław 1966.

12 D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 179.

13 Ibidem, s. 182 i n. Por. J. ABRAMOWSKA: *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W: *Estetyka — poetyka — literatura...*, s. 55—56.

akceptację poglądu Juliusza Kleinera, według którego tragizm polega właśnie na „dramacie śmierci”<sup>14</sup>.

Konsekwencją przyjęcia takiego stanowiska jest konstatacja szkockiego badacza, że cały dramatyzm *Trenów* polega na skazaniu przez siły wyższe niewinnego dziecka na „przedwczesną śmierć”, której rezultatem „jest żal ojca i dumanie nad sensem życia”. Według autora artykułu zasadnicze pytanie egzystencjalne *Trenów* postawione zostało w pierwszym utworze cyklu („jawnie żałować” czy „mocować się z przyrodzeniem”) i przypomina słynny dylemat Hamletowski<sup>15</sup>. Należy chyba jednak zdystansować się od tak jednoznacznych porównań. Pewne bowiem podobieństwo do Hamletowego „być albo nie być” wynika jedynie z analogicznego w obydwu utworach przeciwstawiania sobie „bierności” i intelektualnej „aktywności”, przy czym postawę aktywną rozumie podmiot mówiący — ojciec Orszuli jako próbę „mocowania się” z czymś, co jest faktem „przyrodzonym”, czyli odgórnym, apriorycznym (z samym sobą? ze światem? z Bogiem?) w celu poznania prawdy o bycie i unicestwieniu cierpienia oraz „zła”. Hamlet natomiast myśli o unicestwieniu w ogóle i ewentualnym wyborze postawy samobójczej.

Najistotniejsze jednak odkrycie szkockiego badacza polega na dostrzeżeniu pokrewieństwa struktury *Trenów czarnoleskich* z „układem elementów obrzędowych”<sup>16</sup> klasycznych tragedii

---

14 J. KLEINER: *Tragizm*. W: IDEM: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961, s. 68—76.

15 D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 188.

16 Nawiązując do książki G. Murraya, angielskiego antropologa, Pirie doszukał się w *Trenach* sześciu elementów obrzędowych wczesnych Greków (*agon*, czyli pojedynek bohatera z przeciwnikiem — odpowiada mu *Tren I*; *pathos*, czyli cierpienie, przeciwstawienie śmierci ofiarnej w rytuale — odpowiednikami są *Treny II—IV*; *angelos*, czyli „zwiastun”: podkreślanie faktu

greckich, co wydaje się celowym zabiegiem autorskim Jana z Czarnolasu. Pirie udowodnił też ponad wszelką wątpliwość, że Kochanowski zawarł w swym cyklu wiele aluzji literackich do dramatopisarstwa greckiego (szczególnie do *Ifigenii w Aulidzie* oraz do *Alkestis*). Dodajmy od siebie, że owa stylizacja na gatunek tragedii przejawia się także w wykorzystaniu przez Kochanowskiego niektórych środków wyrazu artystycznego, znamienych dla tragików greckich. Jednym z nich jest ekspresja milczenia zauważalna w dziełach Ajschylosa<sup>17</sup>. W cyklu Jana Kochanowskiego przemilczenie jako swego rodzaju chwyt retoryczny — zastosowane zostało wielokrotnie. Inny rodzaj stylizacji, wykorzystany przez czarnoleskiego autora, polega na pozornym „udialogizowaniu” struktury tekstu poetyckiego, dostrzeżonym w niektórych dwudziestowiecznych interpretacjach cyklu<sup>18</sup>.

---

śmierci; następny element to opis umierania i pogrzebu — *Tren VII; threnos*, czyli narzekanie — *Treny VIII—XV; anagnorisis*, czyli „odkrycie”, poznanie prawdy i odwrócenie dotychczasowych wartości — *Treny XVI—XVIII; theofania*, czyli „zmartwychwstanie zmarłego lub wprowadzenie nowego porządku” — *Tren XIX albo Sen*). Elementy te występują w tragediach Sofoklesa, Ajschylosa i Eurypidesa. Pirie stwierdził ponadto, że o tragiczmie *Trenów* można mówić „do momentu snu”, do chwili poddania się poety chrześcijańskiemu Bogu. Autor pracy był bowiem zwolennikiem stanowiska, że o tragiczności nie może być mowy w obrębie światopoglądu chrześcijańskiego, zob. D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 186, 191. Tym samym wpisuje się badacz w ciąg sporów na temat, czy istnieje chrześcijańska tragedia, zob. I. SŁAWIŃSKA: *Spór o tragedię redivivus*. W: *EADEM: Sceniczny gest poety...*, s. 269—287; *EADEM: Tragizm czy „smród metafizyczny”...*, s. 101—112; T. PYZIK: *Koncentrowanie się badań wokół tragicznej wizji*. W: *EADEM: Teoria tragedii...*, s. 150—152.

17 O funkcji milczenia u Ajschylosa — zob. m.in. J. SOKOŁOWSKA: *Tragedia i tragizm*. W: *EADEM: Dwie nieskończoności...*, s. 171.

18 K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 153—158. P. WILCZEK: *Dialog masek. „Treny” jako*

Kwiryna Ziemba w swych pracach o dziele żałobnym Jana Kochanowskiego<sup>19</sup> śledzi metamorfozę czarnoleskiego bohatera lirycznego, wyzyskując przy tym zarówno terminologię, jak i osiągnięcia myślowe dziewiętnasto- oraz dwudziestowiecznej filozofii człowieka<sup>20</sup>. Interpretując *Treny*, stosuje takie pojęcia, jak „świadomość tragiczna” i „wina”, przy czym tę ostatnią wiąże z rozumem i pychą bohatera lirycznego w stosunku do Boga (symbolem pychy ma być postawa Niobe). Według Ziembki вина zostaje zmazana dzięki „przemianie osobowości” podmiotu lirycznego — Jana, pod wpływem ingerencji Boga w duszę ludzką. Metamorfoza podmiotu — w ujęciu badaczki — sygnalizowana już w samym motcie *Trenów*, ma wymiar doświadczenia mistycznego. To właśnie motto, po wielokroć powtarzane w obrębie cyklu, znajdujące się też

---

poemat polifoniczny. W: IDEM: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001, s. 13—31.

19 K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 146—165; EADEM: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 255—278 i n.

20 Autorka pisze m.in. o „winie tragicznej” jako o odczuciu ojca Orszulki, który uświadamia sobie, że „wina tkwi w egzystencji” (w czym dopatrywać się można nawiązań do pojmowania „tragizmu” w duchu Schopenhauera); stwierdza też, że intelektualizm *Trenów* wynika z silnego „rozjarzenia” intelektu pod wpływem nieszczęścia, co przypomina dywagację dwudziestowiecznych egzystencjalistów o „trwodze metafizycznej”, doznawanej w wyjątkowej chwili, kiedy to człowiek naprawdę „doświadcza” bytu. Myśl tę, pojawiającą się już u Kierkegaarda, powtarza z pewnymi modyfikacjami dwudziestowieczna filozofia egzystencjalna. W innym miejscu Autorka pisze o szczególnego rodzaju świadomości tragicznej ojca Orszulki, polegającej na konflikcie pomiędzy pragnieniem nieśmiertelności cielesno-duchowej bytu człowieka a nieuchronną i pewną cielesną skończonością, zob. K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 152—153; EADEM: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 276 i n.

w dziele Seneki i św. Augustyna, uważa autorka oryginalnej i nowatorskiej książki o Kochanowskim — „pocie egzystencji” za „klucz” do zrozumienia mistycznej przemiany osobowości bohatera lirycznego<sup>21</sup>.

Z kolei Andrzej Borowski, który — podobnie jak Kwiryna Ziemba — nie czyni „tragizmu” ośrodkiem interpretacji *Trenów*, wyzyskuje jednak w swych rozważaniach filozoficzny sens „trwogi” i „rozpaczy” w znaczeniach nadanych im przez nowożytną filozofię człowieka<sup>22</sup>. „Tym, co rozumieate dla współczesnego, więc niekoniecznie religijnego człowieka — pisze autor artykułu — jest właśnie ukazanie trwogi człowieka cierpiącego i głęboka analiza lęku przed utratą nadziei i przed szaleństwem”<sup>23</sup>. W innej pracy<sup>24</sup> ten sam badacz dostrzega w klimacie lirycznym czarnoleskiego poematu echa „pogańskiej, starożytnej tragedii”, w której zrozpaczony bohater liryczny (uosabia go — jak podaje literaturoznawca — symboliczna postać Niobe) zauważa konflikt pomiędzy prawami natury a oczekiwaniami jednostki (por. „prawo krzywdy

---

21 K. ZIEMBA: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 268—275 i n.

22 A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpaczy i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 166—177; IDEM: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze raz o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001, s. 7—16.

23 A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpaczy i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 170. Według Borowskiego bohater liryczny *Trenów*, dokonując autoanalizy, przysięga sobie do lęku i trwogi (aby nie oszaleć) i w imię ludzkiej godności sam sobie z pokorą nakazuje postawę racjonalną (co wynika, według badacza, z końcowych słów *Trenu XI*: „Owa już oboje mam stracić; i pociechę i baczenie swoje?”).

24 A. BOROWSKI: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze raz o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne...*, s. 13—14.

pełne” w *Trenie II*). Dostrzeżony przez badacza problem jest klasycznym ujęciem tragizmu po Hegłowsku: jako konfliktu pomiędzy ludzką świadomością a rzeczywistością „samą w sobie”<sup>25</sup>.

Wobec przedstawionych propozycji interpretacyjnych rodzi się pytanie, jaka formuła tragiczności — wśród wielu istniejących — jest najbardziej adekwatna do: zaprezentowanego w *Trenach* świata napięć i konfliktów; sytuacji w tymże świecie podmiotu lirycznego: ojca, poety, uczonego. Stanowisko Juliusza Kleinera<sup>26</sup>, sprowadzające dramat egzystencji do kwestii śmierci, wydaje się dla rozpatrywanego utworu nieco zawężone. Przecież poemat Kochanowskiego, jak zresztą wykazały dwudziestowieczne interpretacje, to nie tylko poezja o cierpieniu związanym ze śmiercią dziecka poety, to także poezja dotycząca problemów „winy” człowieka oraz jego bólu, wynikającego z podejmowania wyboru wartości, bólu, który ma swe źródło w walce, woli poszukiwania prawdy o życiu i śmierci, zmaganiu się człowieka z samym sobą<sup>27</sup>. Wszystkie te sytuacje razem współtworzą liryczną atmosferę *Trenów*.

Przy próbach rekonstrukcji zarówno mechanizmu konfliktowego świata przedstawionego *Trenów*, jak i antynomii ujawniających się w postawie samego bohatera tragicznego, wykorzystam bardzo ogólną formułę tragizmu autorstwa Janiny Abramowskiej<sup>28</sup>. Badaczka definiuje to pojęcie jako

---

25 Zob. M. JANION: *Tragizm*. W: EADEM: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 1960, s. 69—70.

26 J. KLEINER: *Tragizm*. W: IDEM: *Studia z zakresu teorii literatury...*, s. 68 i n.

27 Por. K. JASPERS: *O tragiczności*. Przeł. A. WOŁKOWICZ. W: IDEM: *Filozofia egzystencji...*, s. 334 i n.

28 J. ABRAMOWSKA: *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W: *Estetyka — poetyka — literatura...*, s. 55—57.



„kategorię światopoglądową”, zakładającą istnienie sprzeczności, braków czy błędów w strukturze świata. Ujęcie takie jest na tyle szerokie, że mieści w sobie większość współczesnych definicji tragizmu. W naszym wypadku „kategoria światopoglądowa” odnosi się nie do bytu realnego w ogóle, lecz do świata przedstawionego tekstu poetyckiego i do świadomości wykreowanego w utworze bohatera lirycznego — ojca, poety, uczonego, który jest podmiotem „czynnym” ludzkiej tragedii. Bo, jak zakładają niemal wszyscy teoretycy tragizmu, konfliktowość świata odczuwana bywa dopiero wówczas, gdy mamy do czynienia z ludzkim wytężonym działaniem (w odniesieniu do *Trenów* przekłada się to na wytężone myślenie, podjęcie swego rodzaju „intelektualnego czynu”), a często walką, wolą człowieka i wolnym wyborem.

Pogląd na temat urządzenia wszechrzeczy ujawnia się w obrębie całego cyklu poetyckiego, a doprecyzowany jest w poszczególnych wierszach poematu. Dostrzeżone przez badaczy zwielokrotnienie znaczeń<sup>29</sup> poszczególnych słów, symboli, obrazów poetyckich *Trenów* sugeruje — jak myśleć — wielość i niejasność zjawisk świata, w jakim człowiek egzystuje. Celowy dobór niejednoznacznych słów, które mogą być na różne sposoby interpretowane („sen”, „błąd”, „smok”), czy obrazów (np. „nieznajomy wróg jakiś”<sup>30</sup>, żegnająca się

---

29 Por. K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje...*, s. 154—158.

30 W XVI wieku słowo „wróg” nie oznaczało nieprzyjaciela, lecz raczej „bóstwo”, „wroźbę przyszłości”, „los”, „diabła”, „tchnienie”. Według W. Weintrauba mamy w tym miejscu *Trenów* bluźniercze skojarzenie z Duchem Świętym: zła jakaś i burząca zamierzenia człowieka siła ma cechy boskie, por. W. WEINTRAUB: „Fraszka” w tragicznej tonacji. W: IDEM: *Rzecz czarnoleska...*, s. 315—316; por. K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje...*, s. 147; zob. też S. GRZESZCZUK:

z matką Orszulka jako Antygona lub panna młoda<sup>31</sup>) uzmysławia nie tylko trudności, jakie napotyka człowiek w docieraniu do tzw. obiektywnej prawdy, ale wręcz oddaje istotę bytu samego, który w odczuciu podmiotu lirycznego okazuje się chaotyczny, wieloznaczny. Nawet język nie zdoła określić precyzyjnie zjawisk świata, skoro słowa czy partie tekstów odczytywane w różnych kontekstach niosą w sobie rozmaite ładunki znaczeń<sup>32</sup>. Jednak wychowany na ideałach renesansowych, przyzwyczajony do konstruowania ładu i harmonijnych wizji świata podmiot liryczny nie może pozostać wobec takiego świata bierny. To właśnie wielość i niejasność bytu, uświadomiona w wyjątkowej chwili trwogi, zmusza człowieka do podjęcia tytanicznego wręcz wysiłku intelektu w celu poznania sensu życia, śmierci, cierpienia.

Trwoga staje się jednocześnie impulsem dla niezwykle napięcia myśli, co przejawia się już w *Trenie I*. W utworze tym trzy motywy mają — jak się wydaje — istotne znaczenie: 1) motyw lamentacyjny, inicjujący moment rozpoczęcia tworzenia dzieła („Wszystki płacze, wszyscy łzy Heraklitowe”); 2) motyw rozpoznania sytuacji tragicznej, odnoszący się do człowieka „każdego” (obrazuje go po wielokroć interpretowany symboliczny obraz smoka i słowików, kumulujący w sobie sensy, jakie nadała mu literatura grecka, rzymska,

---

„Treny” Jana Kochanowskiego — próba interpretacji. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988, s. 78—79 i n.

31 Por. J. KRZYŻANOWSKI: *Ludowość w poezji Kochanowskiego*. W: IDEM: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 219—220; S. GRZESZCZUK: „Treny” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 48—49.

32 Por. o wieloznaczności partii tekstów w różnych kontekstach pisała wcześniej K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 153—158.

judeochrześcijańska, nowożytna — średniowieczna, a nawet folklorystyczna<sup>33</sup>); 3) motyw „błędu” ludzkiego („błąd — wiek człowieczy”), który literaturoznawcy interpretują najczęściej jako znamieńkę nędzy człowieka, będącego istotą słabą, marną, błędzącą<sup>34</sup>. Owe trzy ważne motywy podsumowane zostają pytaniem podmiotu o postawę człowieka w obliczu nieszczęścia („Nie wiem, co lżej: czy w smutku jawnie żałować, / Czyli się z przyrodzeniem gwałtem mocować?”<sup>35</sup>).

Liryczny opis zachowania smoka, słowiczków i matki piskląt w *Trenie I* odnosi się do sytuacji jednostki w świecie, która postawiona wobec trudnego w y b o r u nie znajduje żadnego pozytywnego rozwiązania. Matka słowików może pozwolić zginąć dzieciom (obserwując z ukrycia poczynania „smoka” i skazując się tym samym na cierpienie) lub też zadecydować

---

33 J. AXER: *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9—14 „Trenu I” Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1. Por. też: *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny*. Oprac. M.R. MAYENOWA, L. WORONCZAKOWA, J. AXER, M. CYTOWSKA. Wrocław 1983, s. 107—112.

34 J. PELC: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1969; IDEM: *Renesansowa koncepcja człowieka w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 55—79; IDEM: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987, s. 434—459; IDEM: *Wstęp*. W: J. KOCHANOWSKI: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wrocław 1999, s. XLVIII—LXXIV i n. J. Ziomek wiąże występujący w *Trenach* motyw „błędu” z Dawidem — bohaterem lirycznym *Psalterza*, zob. J. ZIOMEK: *Treny*. W: IDEM: *Renesans*. Warszawa 1995, s. 325—326. K. ZIEMBA pisze z kolei o współczesnych konotacjach filozoficznych motywu „błędu”, m.in. o „rozpoznaniu bytu ludzkiego jako bytu winnego” — EADEM: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 149—152. S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 82—83 i n.

35 J. KOCHANOWSKI: *Tren I*. W: IDEM: *Treny...*, s. 7.

o obronie swych bliskich (rzucając się na wroga odznaczy się heroizmem, lecz nie pokona go: skaże także siebie na unicestwienie). Jeśli ujmiemy problem z punktu widzenia matki, mamy tu — określając rzecz słowami Władysława Tatarkiewiczza — typowy „tragizm pewności negatywnej”<sup>36</sup>, czyli brak możliwości pozytywnego wyboru, przy czym zaprezentowany poetycki obraz ma takie znamię ogólności, że nie musi odnosić się jedynie do sytuacji śmierci, ale i do innych trudnych ludzkich wyborów. A wizerunek „smoka”, jakkolwiek by go interpretować — jako śmierć, „fatum”, szatana czy nawet samego Boga<sup>37</sup> — będzie znamionował zawsze naturę samego bytu, w który wpisane jest zło. „Obiektywizując” jednak przedstawioną sytuację pożerania ptaków przez smoka (czy też „węża”) i odnosząc obraz do naturalnych zjawisk przyrody, musimy uznać prawo węża do pożywienia się<sup>38</sup>, a więc do obrony wartości swego bytu. Wysoką wartość ma życie dla węży, ptaków i dla owadów, będących zapewne pożywieniem dla... słowików. Klasyczny, powiedzielibyśmy słowami Maxa Schelera, „węzeł tragiczny”, bo w przedstawionym świecie jedna wysoka wartość niszczy inną i czyni to nieuchronnie<sup>39</sup>.

---

36 W. TATARKIEWICZ: *Tragedie i tragizm*. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności...*, s. 21.

37 O różnych interpretacjach smoka — zob. S. GRZESZCZUK: „Treny” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 78—79; por. W. WEINTRAUB: „Fraszka” w tragicznej tonacji..., s. 315—316; K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 147—148.

38 O naturalnym „prawie węża do pożywienia się” — w nieco innym kontekście interpretacyjnym wspominał A. BOROWSKI: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze raz o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne...*, s. 13.

39 M. SCHELER: *O zjawisku tragiczności*. Przeł. R. INGARDEN. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności...*, s. 70—75.

Obecność symbolu smoka (czy też węża) w *Trenach* można potraktować jako jeszcze jedno nawiązanie do klasycznych greckich tragedii, które stanowią swoistą próbę wyjaśnienia istnienia zła w świecie, próbę dotarcia do prawdy, bo jakiś tajemniczy, okrutny bóg wydawał się ludziom od zawsze zagadką świata<sup>40</sup>. I właśnie to wieloznaczne w staropolszczyźnie słowo „błąd”<sup>41</sup>, użyte przez Kochanowskiego w *Trenie I* i *Trenie XVI*, skojarzyć można z owym błędem urzędnika wszechświata.

Uchybienia i „pomyłki” obecne w otaczającej rzeczywistości rzutują także na samego człowieka, który „błądzi”, bo trudno mu się w chaosie bytu odnaleźć. Przywodzi to nam na myśl jedno z kluczowych, choć dyskusyjnych pojęć w *Poetyce* Arystotelesa — *hamartia*, które charakteryzuje bohatera utworu tragicznego. Według Stagiryty bohaterem tym jest przeciętny człowiek, który nie wyróżnia się osobliwie ani dzielnością, ani sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez własną podłość i nikczemność, lecz ze względu na jakieś „wielkie zbłądzenie”<sup>42</sup>. Przypomnijmy, że współczesny słownik grecko-polski<sup>43</sup> sens słowa *hamartia* oddaje jako chybienie celu, tracenie, zaniedbywanie czegoś, błędzenie, a także — zawinienie. Sens ten pokrywa się w większości

---

40 E. BIEŃKOWSKA: *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura...*, s. 88—89, 93.

41 Zob. *Słownik staropolski*. Red. K. NITSCH. Kraków 1952, s. 106. *Słownik polszczyzny XVI wieku*. T. 2. Red. S. BĄK, S. HRABEC, W. KURASZKIEWICZ, M.R. MAYENOWA, S. ROSPOND, S. SASKI, W. TASZYCKI, J. WORONCZAK. Wrocław 1967, s. 205—210.

42 ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1983, s. 36.

43 *Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*. Red. ks. R. POPOWSKI SDB. Warszawa 1995, s. 26—27.

z wieloma szesnastowiecznymi znaczeniami wyrazu „błąd”<sup>44</sup>. Wydaje się więc, że i w tym wypadku mamy do czynienia z aluzją Jana Kochanowskiego zarówno do Arystotelesa, jak i do bohatera antycznych tragedii.

Uchybienia natury ludzkiej, jej niedoskonałości, uświadamia sobie ojciec zmarłego dziecka jako „winę”, o czym pisano już nieraz<sup>45</sup>. Wspomina się jednak przede wszystkim o „winie” względem Boga, o grzechu pychy, którego symbolami są postaci Dawida czy Niobe. A jednak owa bolesna świadomość

---

<sup>44</sup> Słowniki dawnej polszczyzny określają sens słowa jako: „błądzenie”, „uchybiecie”, „błąd” w sensie religijnym lub prawnym. *Słownik polszczyzny XVI wieku*. T. 2... (s. 205—210) podaje wiele znaczeń: „bezdroża”, „manowce”, „chybiecie, odstępstwo od prawidłowości”, „odstępstwo od wiary, odszczepieństwo”, „fałsz”, „złe lub mylne zrozumienie praw”, „świadome, niewłaściwe postępowanie”, „oszustwo”, „grzech”, „marność”, „ułomność”, „nieszczęście”, „los”, „wada”. Zob. też *Słownik staropolski...*, s. 106.

<sup>45</sup> K. ZIEMBA zestawia „winę” Jana — ojca Orszuli, z winą Niobe: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje...*, s. 151—152. Zob. EADEM: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 260—264. J. ZIOMEK porównuje winę Jana z winą biblijnego Dawida (wina grzesnej ludzkiej kondycji), do którego słów odnajduje aluzje w tekście *Trenów*, zob. J. ZIOMEK: *Renesans...*, s. 308, 321. Warto dodać, że staropolska poezja żałobna, tworzona w tonie psalmu pokutnego, nie jest pomysłem Jana z Czarnolasu, nie musi być też znaczącym sygnałem przyznania się do winy podmiotu mówiącego; jest ona wyrazem pewnej literackiej konwencji, mającej źródło jeszcze w średniowieczu: na wiele lat przed ukazaniem się *Trenów*, około 1558 roku — w drukarni Mateusza Siebeneichera wydał swój wiersz-psalm „na śmierć syna” anonimowy autor (*Lament Jeronima Szafranca starosty chęcińskiego o śmierci syna jego*. Kraków [b.r.]. Zob. szkic na ten temat: T. BANASIOWA: „*Lament Jeronima Szafranca...*”, czyli o śladach psalmicznej tradycji w średniowiecznej pieśni żałobnej. W: *Przenikanie języka czeskiego i polskiego do poezji średniowiecznej i twórczości pieśniowej na Śląsku. Materiały z konferencji w Opawie 5—6 listopada 1996*. Red. L. MARTINEK, A. WÓJCIK. Cieszyn 1998, s. 103—112.

„błędu” dotyczy także, jak się wydaje, relacji rodzic — dziecko. Zadaniem rodzica jest chronić i pielęgnować własną latorośl. Jak dowodzi badaczka wzorców archetypowych poezji tragicznej Maud Bodkin — w odwiecznych symbolach, obrazach poetyckich ujawniają się schematy ludzkich zachowań<sup>46</sup>. W *Trenach* podświadoma „wina” ojca wobec córki przejawiać się może w symbolice agrarnej, a ściślej — w przejętych z literackiej tradycji antyku<sup>47</sup> motywach podciętej oliwki (*Tren v*) oraz niedojrzałego kłosa, który nie doczekał żniwa (*Tren XI*). Wiadomo bowiem: gdy źle pielęgnujemy rośliny, one usychają, jeśli nie zasiejemy umiejętnie ziarna, nie wyda ono plonów. Bezwiednie nasuwa się skojarzenie: zły ogrodnik — zły rolnik — zły ojciec... A jednak podświadomość cierpiącego człowieka spycha niejako tę niechcianą, niepożądaną „winę” na samą zmarłą („wzgardiłaś mną”<sup>48</sup>; „Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim”<sup>49</sup>; „Potymeś mię smutnego nagle odbieżyła”<sup>50</sup>).

Drugi aspekt „winy tragicznej”, łączony przez interpretatorów czarnolesskiego cyklu z relacją „Bóg — mędrzec”, należy, jak myślę, rozpatrywać w związku z problematyką konieczności (fatum, w *Trenach* określanego jako „przeklęte szczęście” oraz „Fortuna” — *Tren XVI*, *Tren XIX albo Sen*), a także wolności i wolnego wyboru człowieka. Tendencja interpretacyjna, która ujawniła się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, wskazuje na wyrażoną w *Tre-*

---

46 M. BODKIN: *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 211—231.

47 T. SINKO: *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*. „Eos” 1917, R. XXII, s. 119.

48 J. KOCHANOWSKI: *Tren III*. W: IDEM: *Treny...*, s. 10.

49 J. KOCHANOWSKI: *Tren VIII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 16.

50 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 25.

nach rezygnację z wolności (określano nawet poemat czar-  
noleski jako utwór „o utraconej wolności”<sup>51</sup>). Akcentowano  
też poddanie się podmiotowi lirycznego bezwarunkowej woli  
Boga<sup>52</sup>. A przecież liczne pytania i dylematy — zwłaszcza  
w pierwszej części cyklu — dowodzą nie tyle rezygnacji, ile  
niezwykłej aktywności ludzkiego umysłu, który dokonuje  
wolnego wyboru postaw i wartości — mimo  
wielu w świecie i ludzkiej naturze ograniczeń. Pojawiający  
się już w *Trenie I* dylemat, „czy w smutku jawnie żałować”  
(a więc przybrać jedynie postawę lamentującego aoida), „czyli  
sie z przyrodzeniem gwałtem mocować?”<sup>53</sup> (zatem walczyć),  
rozstrzyga ojciec Orszuli zrazu jednoznacznie: walczyć. Za-  
świadcza o tym zarówno postawa negacji wobec przyjętych  
wcześniej przez renesansowego humanistę norm i wartości  
(czego wyrazem są ironiczne monologi dotyczące stoickiej  
mądrości i cnoty — *Tren IX, XI*), jak i zadawanie funda-  
mentalnych pytań egzystencjalnych, m.in. w *Trenie X* oraz  
*Trenie XI*.

Walczę poeta rozumie jako tytaniczne mocowanie się  
„z przyrodzeniem”, a zatem z tym wszystkim, co człowiekowi

---

51 K. MROWCEWICZ: „*Treny*” — poemat o utraconej wolności.  
W: IDEM: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Ko-  
chanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. Wrocław 1987, s. 171—192.

52 K. ZIEMBA uznaje, że dzięki doświadczeniu mistycznemu dokonała  
się metamorfoza Jana, zasygnalizowana w motcie do *Trenów*; to właśnie  
motto, kilka razy powtarzane w obrębie cyklu, znajdujące się też zresztą  
w dziełach Seneki i św. Augustyna, uważa badaczka za „klucz” do zro-  
zumienia „mistycznej przemiany” bohatera lirycznego *Trenów* (zob. *Jan  
Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 268—275 i n.). Z kolei A. BO-  
ROWSKI określa wręcz *Tren II* jako utwór „o zniewoleniu”, zob. *O trwodze,  
rozpaczy i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski.  
Interpretacje...*, s. 168.

53 J. KOCHANOWSKI: *Tren I*. W: IDEM: *Treny...*, s. 7.



jest przypisane niejako *a' priori*. Decyzja to zaprawdę szalona, na miarę bohatera tragicznego. Jest w tym jakiś pierwiastek prometejski, próba „wydarcia” Absolutowi części władzy, kompetencji i — przede wszystkim — wiedzy. Bohater liryczny podejmuje bowiem bój w imię prawdy, bo jako przywykły do racjonalizmu humanista wielu kwestii nie rozumie, np.: dlaczego dziecko umiera wcześniej niż rodzic? Dlaczego istnieje cierpienie? Gdzie znajdują się dusze po śmierci? I czy te dusze w ogóle gdziekolwiek się znajdują? Kontrowersyjne opinie budzą dwa krótkie zwroty z *Trenu x*: „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest”, odczytywane niekiedy jako bluźniercze wobec Boga<sup>54</sup> lub obrazoburcze. A tymczasem są one po prostu zobiektywizowanymi słowami filozofa i uczonego, który chce w i e d z i ć. Postawa badacza zawsze staje się w pewnym sensie „obrazoburcza”, bo dociekający prawdy — jeśli chce rzecz jakąś naprawdę poznać lub zrozumieć — wyzbywa się wszelkich uprzedzeń, wiedzy pozarozumowej, a nawet wiary. Wychodzi od stwierdzenia „nie wiem”. Podmiot liryczny *Trenu x* nie bluźni, bo nie określa się religijnie, wojuje z „przyrodzeniem” (a więc niekoniecznie z chrześcijańskim Bogiem), gdyż pragnie zdobyć wiedzę nawet za cenę ogromnego cierpienia. Przecież słynne te słowa: „Gdziekolwiek jest, jeśliś

---

54 Zob. S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 80—81; por. J. PELC: *Jan Kochanowski. „Tren x”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 29; IDEM: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 450. A. BOROWSKI natomiast, nawiązując do wcześniejszego stanowiska T. SINKI, zaprzecza „bluźnierczemu” charakterowi *Trenu x* i pisze wręcz o antycznej konwencji stylistycznej „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest” — zob. A. BOROWSKI: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze raz o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne...*, s. 12; por. T. SINKO: *Wzory „Trenów” Kochanowskiego...*, s. 122.

jest”<sup>55</sup>, równie dobrze można by odczytać jako nawiązanie do religijnego systemu buddyjskiego, zakładającego rozpląnięcie się bytu ludzkiego w nirwanie, a system ten religioznawcy uznają za ateistyczny<sup>56</sup>.

Pytanie zadane przy końcu *Trenu I* („jawnie żałować” czy „mocować się z przyrodzeniem”<sup>57</sup>) nie wyraża jedynego dylematu zbolełego ojca, artysty i uczonego. Poszczególne monologi liryczne wskazują na dokonywanie jeszcze innych wyborów: między indywidualizmem a podporządkowaniem się zbiorowości, między rozumem a wiarą, zgodą na skończoność istnienia a przyjęciem nieskończoności, między arkadyjską ułudą a bolesną teraźniejszością. Ostrożnie należałoby podejść do kwestii ostatecznych rozstrzygnięć poety i uczonego. Czy każdy z tych dylematów został jednoznacznie rozwiązany? Wieloznaczność obrazów, słów, symboli stwarza pole do rozmaitych interpretacji, ale też grozi niebezpieczeństwem rozwiązań jednoznacznych. A szukanie rozwiązań ostatecznych dla problematyki *Trenów* staje się w pewnym sensie „błędem”, jak błądzenie po labiryncie.

Niektórzy literaturoznawcy określają *Tren II* jako utwór „o rezygnacji” (pojawia się argument: twórca żali się, że pod wpływem nieszczęścia pisze nie tak, jak powinien, lecz tak, jak „musi”)<sup>58</sup>. A przecież *Tren II* równie dobrze można by nazwać

---

55 J. KOCHANOWSKI: *Tren X*. W: IDEM: *Treny...*, s. 21.

56 Zob. *Buddyzm*. W: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*. T. 1. Red. B. PETROZOLIN-SKOWROŃSKA. Warszawa 1995, s. 590. Ciekawe, że np. F. Nietzsche uznał cywilizację buddyjską za „tragiczną”; zapewne z tego względu, że wyklucza ona ingerencję bogów w samodoskonalenie się jednostki ludzkiej, zob. F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. W: IDEM: *Narodziny tragedii albo Grecy...*, s. 132.

57 J. KOCHANOWSKI: *Tren I*. W: IDEM: *Treny...*, s. 7.

58 A. BOROWSKI: *O trwodze, rozpacz i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 168; K. MROW-

„manifestem indywidualizmu”, gdyż wyraźnie eksponowane w nim zostały subiektywizm oraz sprzeciwianie się sądom powszechnym. Zrozpaczony ojciec zdaje się przekonywać odbiorcę: nieważne, co powie społeczeństwo, co krytycy, co potomność! Nieważne, kim Orszula była dla społeczności szlacheckiej, ważne, kim była dla mnie! Dumne akcentowanie indywidualizmu silnie zaznacza się w pierwszej części cyklu poetyckiego: wystarczy policzyć liczbę zaimków osobowych czy czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej, obecnych w *Trenach II, III* lub *IV*. A jednak — pod koniec poetyckiego cyklu — nieszczęsny ojciec wyzbywa się swego indywidualizmu, by w *Trenie XVIII* wybrać pokorę, podporządkowanie się zbiorowości. W monologu do Stwórcy wielokrotnie bowiem podkreśla liryczne „my”, natomiast „ja” (podobnie jak w niektórych hymnach średniowiecznych, np. w ambrożyjskim *Te Deum*) pojawia się jeden jedyny raz — na końcu utworu, akcentując małość, pokorę podmiotu lirycznego i jego wtopienie w tłum.: „Użyj dziś Panie nade m ną litości”<sup>59</sup>.

Historycy literatury na ogół zgadzają się, że po zanegowaniu w *Trenach IX* oraz *XI* wartości stoickiej mądrości i cnoty rodzi się w cierpiącym człowieku lęk przed pustką i przed szaleństwem („Żałości, co mi czynisz?”<sup>60</sup>). Wydaje się więc

---

CEWICZ: „*Treny*” — poemat o utraconej wolności. W: IDEM: *Czemu wolność mamy?*..., s. 178—179.

59 J. KOCHANOWSKI: *Tren XVIII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 39 [wyróż. — T.B.K.]; Podobna konstrukcja w wielu średniowiecznych hymnach; w *Te Deum* końcówka utworu brzmi: „Fiat misericordia Tua super nos / quemadmodum speravimus in te. / In Te, Domine, speravi: / non confundar in aeternum”. AMBROSIUS: *Te Deum*. W: *Hymny średniowieczne*. Przeł. J. GAMSKA-ŁEMPICKA, J. BIRKENMAJER. Lwów 1934, s. 28 [wyróż. — T.B.K.].

60 J. KOCHANOWSKI: *Tren XI*. W: IDEM: *Treny...*, s. 22.

zrazu, że dylematy: „rozum czy wiara”, „skończoność czy nieskończoność”, rzeczywiście rozstrzyga poeta-ojciec na korzyść „wiary” i „nieskończoności”. Ku takiemu rozwiązaniu skłania się wielu interpretatorów cyklu. Nas jednak interesuje nie to, czy dokonało się w poecie „swoiste przewartościowanie” zasad, czy nastąpiło jakieś doświadczenie mistyczne, zaszła zmiana, czy nastąpił rozwój albo też kryzys „światopoglądu”. Chodzi raczej o to, jak zachowuje się podmiot liryczny już po dokonaniu wyboru: po przyjęciu pokory, wiary, nieskończoności. *Treny XVII* oraz *XVIII* zaświadczenia niemal jednoznacznie o stanowisku ojca, poety, uczonego: opowiedział się za chrześcijańskim Bogiem. Doszło bowiem do swoistego paradoksu. Myśliciel programowo subiektywny, indywidualista, chciał znaleźć prawdę dla siebie samego. Walka „z przyrodzeniem” o tę prawdę, prowadzona w imię racjonalizmu i uporządkowania świata, doprowadziła do zanegowania porządku rozumu i wyboru wiary (*Tren XVII*, *Tren XVIII*). Opowiedzenie się za Bogiem nie wydaje się jednak przewyciężeniem tragizmu w *Trenach*. Świadczy o tym nawiązanie do sytuacji Hioba (*Tren XVII*). Człowiek przed Stwórcą czuje się słaby, poniżony, bezsilny. Ujmując rzecz słowami prekursora egzystencjalistów — przed Panem Wszechświata jednostka zawsze odczuwa „bojaźń i drżenie”<sup>61</sup>. Przyjmując wiarę, zgadza się na niezasłużone zło i zdobytą w cierpieniu mądrość, która podpowiada, że istnieje zło bez winy<sup>62</sup>. Mądrość Hioba, jak zauważyła Ewa Bieńkowska, „polega na wzbogaceniu i pogłębieniu etycznej koncepcji religii: należy

---

61 S.A. KIERKEGAARD: *Bojaźń i drżenie*. Przeł. i oprac. J. IWASZKIEWICZ. Poznań 1995, s. 27—126.

62 Zob. uwagi Pawła Ricoeura o zdobytej mądrości Hioba, ich omówienie w artykule E. BIEŃKOWSKIEJ: *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura...*, s. 97.

wyrzec się [...] e t y c z n o ś c i Boga [...], nie negując Jego świętości, bo Bóg tragedii i Bóg „»Księgi Hioba«” jest Bogiem ukrytym”<sup>63</sup>.

Najbardziej interesujące, gdy chodzi o problematykę „tragiczności”, jest to, co następuje po opowiedzeniu się za Bogiem i za wiecznością. Podmiot liryczny bowiem w zakończeniu *Trenu XIX* demonstracyjnie przyznaje się do niepewności („Acziem prawie / Niepewien, jeslim przez sen słuchał czy na jawie”<sup>64</sup>). Wiele lat po Kochanowskim podobną myśl zwerbalizował w swej filozofii Kierkegaard: niepewności człowiek zwyciężyć nie potrafi, nie pozna prawdy obiektywnej, ale co najwyżej — subiektywnie ją odczuje<sup>65</sup>. Poczucie tejszy prawdy u poety jest chwilowe (w *Trenie XVII* i *Trenie XVIII*); aby tę ulotność zaakcentować, wprowadza motyw snu<sup>66</sup>, sugerujący jedynie prawdopodobieństwo po-

---

63 Ibidem [wyróż. — T.B.K.].

64 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 49.

65 Por. W. TATARKIEWICZ: *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa 1958, s. 89.

66 *Objaśnieniu* genezy motywu snu w *Trenach* i rozmaitym sensom owego motywu poświęcono sporo prac badawczych, zob. m.in. *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 131—133, 147, 155—159, 166—182; B. OTWINOWSKA: *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984. Epoka — twórczość — recepcja*. T. 1. Red. J. PELC, P. BUCHWALD-PELCOWA, B. OTWINOWSKA. Lublin 1989, s. 399—413. Istnieją też interpretacje — czasem kontrowersyjne — motywu snu w cyklu czarnoleskim, por. prace J. PIETRKIEWICZ: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Przeł. A. OLSZEWSKA-MARCINKIEWICZ, I. SIERADZKI. Oprac. J. STARNAWSKI. Warszawa 1986, s. 59—80; S. GRZESZCZUK: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 81—84; P. WILCZEK: *Przez sen czy na jawie? Tajemnice „Trenu XIX”*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. T. 4. Red. J. MALICKI, D. ROTT. Katowice 2003, s. 109—118.

znania i prawdopodobieństwo trafności rozstrzygnięć zarysowanych wcześniej dylematów egzystencjalnych. Na początku *Trenu XIX* nieszczęsny ojciec przyznaje, że po długim, przepełnionym cierpieniem czuwaniu zapadł w sen („Ledwie mię na godzinę przed świtanem swymi / Sen leniwy obłąpił skrzydły czarnawymi”<sup>67</sup>). Zauważmy, że są to cały czas słowa cierpiącego człowieka, wypowiedziane już po pełnych pokory modlitwach kierowanych do Boga w *Trenie XVII* i *XVIII*. Sformułowanie „aczciem niepewien” można interpretować jako wyraz swoistej przewrotności bohatera lirycznego, a być może nawet — autoironii udającego szaleńca intelektualisty; przypomina to nieco tę tragiczną ironię, która najpełniej chyba doszła do głosu w napisanym nieco później Szekspirowskim *Hamlecie*.

Po moralizatorskim wywodzie matki następuje przebudzenie, ocknienie, czyli — powrót nieszczęśliwego ojca do „żałości”. Nie komentuje on przecież wartości merytorycznej słów mary sennej. Możemy zatem stwierdzić, że w momencie przebudzenia podmiot liryczny znajduje się w takim samym stanie żałoby, co na początku cyklu — w *Trenie I*. Koniec można by zespolic z początkiem, od nowa przeżywać ból, walkę, wybory postaw i wartości, rezygnację i niepewność. Powstaje swoiste koło czasu życia i cierpienia, które jest jak kolisty czas mitu<sup>68</sup> i jak odbywający się bezustannie w naturze odwieczny cykl narodzin i śmierci, owo groźne w swej potędze, niezwykle, estetyczne zjawisko świata (jak je nazwał Fryderyk Nietzsche), choć z punktu widzenia pojedynczego

---

67 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: IDEM: *Treny...*, s. 40.

68 O „natręctwie ruchów kolistych” w wyobraźni poetyckiej Jana Kochanowskiego — w obrębie innych tekstów i w innych kontekstach interpretacyjnych — pisała K. ZIEMBA: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 283, 341.

człowieka — proces to niemoralny i okrutny, bo skazujący jednostkę na pastwę niszczącego bytu<sup>69</sup>.

Doszliśmy zatem do konstrukcji czasu w *Trenach* oraz jego wpływu na przemyślenia bohatera cyklu. Przypomnijmy fakt, że każda ważna postać antycznej tragedii była jednostką aktywnie działającą<sup>70</sup>, a jej działanie zamykało się w określonym czasie. Donald P.A. Pirie twierdził, że dramat ojca Orszuli odbywa się przez jedną tylko noc. Ale przecież zaprezentowana w tekście linia czasu jest tylko pozornie ciągła. W poruszonej nieszczęściem wyobraźni cierpiącego człowieka dochodzi bowiem do jej „pęknięcia” lub raczej — swoistego „zakrzywienia”. Powszechnie się twierdzi, że *Treny* są tekstem niezwykle dynamicznym. A dynamika ta jest osiągana nie tylko dzięki wielości i przemienności poetyckich obrazów czy też nagromadzeniu apostrof kierowanych do postaci żyjących i umarłych oraz do bytów abstrakcyjnych. Na dynamikę wpływa również przemienność czasów: bolesna teraźniejszość miesza się bowiem z dwiema arkadiami: przeszłości (sielski obraz życia rodzinnego — w *Trenie III, VI, VIII, XII*)<sup>71</sup> i potencjalnej przyszłości (wyidealizowana Orszula jako dorosła poetka słowiańska, panna młoda, dziedziczka „lutni i imienia” — w *Trenie II, III, IV, VI*). Przemienność czasów i przestrzeni zarysowuje się najintensywniej w *Trenie VI*, skierowanym zrazu do przyszłej Safony słowiańskiej, później do małego dziecka śpiewającego

---

69 Por. F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii albo Grecy...*, s. 29—175.

70 ARYSTOTELES: *Poetyka...*, s. 17—18 i n.

71 Por. S. WINDAKIEWICZ: *Poezja życia rodzinnego*. W: IDEM: *Jan Kochanowski*. Kraków 1930, s. 125 i n. Pirie nieco bagatelizuje rozważania Windakiewicza, jednak wydaje się, że arkadyjskie wizje w *Trenach* pełnią istotną funkcję w zobrazowaniu tragicznej sytuacji ojca, poety i filozofa; zob. D.P.A. PIRIE: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje...*, s. 179.

swym dziecinnyim językiem „nowe piosnki”. Po dramatycznym zasygnalizowaniu momentu odejścia („nagle cię sroga / Śmierć spłoszyła”<sup>72</sup>) następuje znowu zwrot ku przyszłości (słowa Orszuli — panny młodej, żegnającej dom rodzinny).

W klasycznej greckiej tragedii działanie bohatera rozgrywało się w jednej czasoprzestrzennej perspektywie, a zmienność, ciągłe stawanie się doprowadzało jednostkę do nieuchronnej katastrofy. W *Trenach* natomiast owo „stawanie się” ulega dezintegracji, ciągłość czasowa zostaje przerwana. Jeśli przyjąć za szkockim badaczem, że dramat nieszczęsnego ojca rozgrywa się w ciągu jednej nocy, to w tym krótkim stosunkowo czasie następuje wyjątkowa kumulacja czasów i przestrzeni. Jakby obydwie arkadie — przeszła i ta niezaistniała, choć możliwa, przyszła — stanowiły realną alternatywę dla nieznosnego „teraz”. Znamienne, że owo „teraz” wydaje się zagubionemu w bycie człowiekowi równie niejasne i wątpliwe, jak przeszłość czy przyszłość. Waha się więc, jakby chciał zdecydować, co uznać za prawdę. Jakby tylko od wyboru artysty zależało, którą z czasoprzestrzeni wybrać jako swoją własną, a którą odrzucić.

Poeta zdaje sobie w końcu sprawę z faktu, że wybór arkadii, ucieczka do niej oznacza rezygnację z części prawdy o egzystencji, a więc i rezygnację z pewnych cech człowieczeństwa<sup>73</sup>. Charakterystyczne słowa kończące *Tren XI* („Żałości, co mi czynisz? Owa już oboje / Mam stracić: i pociechę, i baczenie swoje?”<sup>74</sup>), które badacze odczytują niemal jednoznacznie jako opamiętanie się podmiotu lirycznego bądź jako stłumienie

---

72 J. KOCHANOWSKI: *Tren VI*. W: IDEM: *Treny...*, s. 14.

73 Por. przeciwstawienie rzeczywistości „tragicznej” i „arkadyjskiej” — J. SOKOŁOWSKA: *Tragedia i tragizm*. W: EADEM: *Dwie nieskończoności...*, s. 208.

74 J. KOCHANOWSKI: *Tren XI*. W: IDEM: *Treny...*, s. 22.



rozpaczy, oznaczają także, a może przede wszystkim — ostateczne odrzucenie rzeczywistości arkadyjskiej i zgodę na rzeczywistość tragiczną, naznaczoną cierpieniem, ale też — wyostrzoną inteligencją i poczuciem ludzkiej godności<sup>75</sup>. Ojciec Orszuli wybiera bolesne „teraz”.

Jest to jego kolejny — trudny wybór. Fakt, że w ogóle może podejmować jakieś rozstrzygające decyzje, nie świadczy bynajmniej o braku wolności. Rozumuje wprawdzie, że Arystotelesowy aspekt tego pojęcia („Wolne jest to, co jest przyczyną dla samego siebie i z siebie samego działa”<sup>76</sup>) nigdy nie będzie dostępny człowiekowi, ale ciągłe ekspozowanie różnych dylematów czy też wielu alternatywnych rozwiązań zagadek bytu, za którymi człowiek może, ale nie musi się opowiedzieć (por. *Tren x*), rozwiązań może ślepych, niepewnych, złych, oznacza — mimo wszystko — uświadomienie sobie pewnych granic ludzkiej autonomii (mogę wybierać, a więc nie zawsze muszę podporządkować się „przyrodzonym” prawom tego świata). Pojawiające się niekiedy sugestie o motcie *Trenów*, przejętym z *Odysei* Homera<sup>77</sup>, jakoby wskazywało ono na „konieczność” poddania się woli Bożej, które następuje ewidentnie pod koniec cyklu<sup>78</sup>, jednoznacznie ukierunkowują interpretację dzieła. Podkreślić chyba warto, że postawa poddańcza, zasygnalizowana w motcie, równoważona jest wspomnianą wcześniej wolą „mocowania się z przyrodzeniem”. A to przecież istotny egzystencjalny konflikt, znamionujący pełen sprzeczności świat przedstawiony *Trenów*.

---

75 Ibidem.

76 ARYSTOTELES: *Metafizyka* I, 21. Cyt. za: K. MROWCEWICZ: *Czemu wolność mamy?...*, s. 7.

77 M. CYTOWSKA: *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 181—186.

78 K. ZIEMBA: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji...*, s. 268—275.

Na czym zatem polega konfliktowy „mechanizm” poetyckiego świata *Trenów*? Konfliktowość przejawia się w walce, aktach wyboru, działaniach człowieka — stanowi o istocie tragiczności. Sprzeczności dostrzegalne są już w konstrukcji bytu, którą uzmysławia sobie podmiot *Trenów*, w chaosie różnych zjawisk i zwielokrotnieniu znaczeń. Antynomie są też w człowieku zmagającym się z sobą oraz z ukrytym w otaczającym świecie złem. W umyśle jednostki, którą ukształtowała tradycja renesansowego humanizmu, podkreślająca dążenie do ładu i harmonii, dochodzi do ścierania się czynników sprzecznych. Droga wstrząsających przeżyć i przemyśleń podmiotu lirycznego — ojca — prowadzi ku chęci przewyciężenia tragiczności.

Dwudziestowieczna filozofia człowieka podpowiada, że postawę tragiczną można przemóc na trzy sposoby<sup>79</sup>: przez nią samą, co przejawia się na ogół gotowością przyjęcia śmierci (aluzje do własnej śmierci wyraża ojciec Orszuli w *Trenie III* czy *XIV*), dzięki postawie ufego chrześcijanina (co zaznacza się w *Trenie XVII* i *XVIII*), akceptując filozofię solidaryzmu, czyli pojednania z innymi cierpiącymi i widzenia własnego losu w losie innych (bohater *Trenów* utożsamia się — o czym literaturoznawcy nieraz pisali — z cierpiącą Niobe, z Dawidem czy Hiobem). Wydaje się jednak, że podejmowane przez bohatera *Trenów* próby przewyciężenia tragizmu kończą się fiaskiem.

W imię poszukiwania ładu poeta przyjmuje, co prawda, cierpienie bez winy, Boga i perspektywę wieczności, ale pojmuje też, że rozpoznanie bytu może być tylko indywidualne i tylko chwilowe (w *Trenie XVII* oraz *XVIII*

---

<sup>79</sup> O przewyciężaniu tragizmu zob. K. JASPERS: *Filozofia egzystencji...*, s. 357—368.

zdawałoby się, że jest *pe w i e n* swego wyboru, ale już pod koniec *Trenu XIX* eksponuje *n i e p e w n o ś ć*). Niepewność świadczy o odczuciu obcości świata i — w pewnym sensie — także obcości, wybranego wcześniej jako subiektywna wartość, chrześcijańskiego Boga. Wybrałem — zdaje się dywagować poeta — ale nie wiem, czy uczyniłem dobrze. Mamy tu te same odczucia złudy i niepewności bytu oraz omylności ludzkiego poznania, które cechują klimat niektórych utworów dojrzalego baroku. Motyw „życia — snu” pojawiał się wszakże nierzadko w literaturze europejskiej końca XVI wieku i przez cały wiek XVII, głównie w liryce i dramacie (m.in. w utworach Calderóna). Kończący swoje liryczne wyznania zrozpaczony ojciec, podobnie jak Zygmunt z napisanej nieco później sztuki Calderóna *Życie snem* — ma chwilowe wrażenie, że „życie jest snem szaleńca, aktem umysłu, ale zmysły kłamią [...] oraz [...] wystarczy prześnić taki sen, by zrozumieć, że wszystko przemija [...] i kończy się jak sen [...]”<sup>80</sup>. Wydaje się ponadto, że nazwanie *Trenu XIX* „snem” ma jeszcze inny (niż wskazywali wcześniej interpretatorzy cyklu) — symboliczny sens. Wystarczy zwrócić uwagę na niejednoznaczne odczytanie sensów wskazanego motywu w różnych kręgach kulturowych, co zauważają badacze symbolu. Przypisywane temu tematowi znaczenia układają się bowiem w pary antynomiczne. Sen — ów niezwykły stan ludzkiego umysłu — odczytywany bywa jako „ułuda”, ale i „realność”; oznacza „proroctwo”, ale i „oszustwo”; „prawdę” i na odwrót — „kłamstwo; „nieśmiertelność” i przeciwnie — „śmierć”<sup>81</sup>. W *Trenach* zatem omawiany motyw symbolizować może sprzeczne poglądy na

80 P. CALDERÓN DE LA BARCA: *Życie snem*. Imitował J.M. RYMKIEWICZ. Warszawa 1971, s. 114, 123, 164.

81 Zob. W. KOPALIŃSKI: *Sen i sny*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Warszawa 1997, s. 367—371.

fundamentalne pytania egzystencjalne, dzięki czemu jeszcze dobitniej wyeksponowany został nieuporządkowany, pełen dwuznaczności świat otaczający lirycznego bohatera dzieła.

Samotny w swym cierpieniu ojciec zmarłej dziewczynki konfrontuje się z chaosem świata i próbuje — mimo wszystko — wydobyć z niego coś wartościowego dla siebie. To rozum nakazuje człowiekowi walczyć i dążyć do prawdy, a w końcu — paradoksalnie — z bojowania tego zrezygnować i przyznać się do niepewności. „Cierpieć, aby zrozumieć” — mówi chór Ajschylosowy. Co zrozumiał bohater *Trenów*? Pojął, że zaakceptowanie idei Boga chrześcijańskiego — mimo towarzyszących tej akceptacji lęku i bojaźni — jest dla niego trafną decyzją, choć nie uwalnia go od bólu, zła i niepewności. Preferując perspektywę nieskończoności, opowiada się tym samym za najbardziej godną wersją człowieczeństwa. Dzięki cierpieniu dochodzi też do rozpoznania pewnej sfery wolności, pojętej subiektywnie (to bowiem jego osobista prawda, zdobyta w indywidualnym doświadczeniu), polegającej na odkryciu ludzkiej woli (nie tyle „możliwości”, co właśnie „woli”) dokonywania wyborów. Nawet wówczas, gdy trzeba wybrać między złem a innym złem (czego przykład stanowi dylemat matki słowików w *Trenie 1*), poeta z takiej alternatywy korzysta. Jest to postawa tragiczna, ale nieszczęsny ojciec i uczony decyduje się na nią. By nie pozostać biernym wobec świata i wobec własnego losu. I by ocalić jakiegokolwiek ludzkie wartości.





## ROZDZIAŁ CZWARTY



W stronę alegorezy  
Nawiązanie do grecko-rzymskich mitów  
i postaci mitologicznych w *Trenach*







W poszarpanej szacie, z rozwianymi włosami, pełnymi prochu i popiołu, idzie żałobna i smutna starożytna mater dolorosa — Demeter. Wyszły w jej rękę kłosy zboża i zwiądlł czerwony kwiat maku [...] Matka szuka zaginionej córki [...]¹.

**A**legoreza — jako „metoda interpretacji przekazów znakowych”² ma rozległą, wywodzącą się z antyku tradycję. Metoda ta opiera się na założeniu, że poznanie sensu musi być dwustopniowe. Zrazu odczytujemy bezpośrednio nam dane, dosłowne znaczenie, z którego w następnej kolejności niejako „wydobywamy” sens ukryty, najistotniejszy z punktu widzenia nadawcy przekazu. Teoretyczne problemy alegorezy w dawnej kulturze literackiej uzyskały rozległe omówienia na gruncie polskiego literaturoznawstwa³.

---

1 J. PARANDOWSKI: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa 1972, s. 125.

2 Por. *Alegoreza*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2000, s. 23.

3 J. ABRAMOWSKA: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: EADEM: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995. E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *Problemy alegorezy. Tradycja starożytna i średniowieczna*. W: EADEM: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 123—133 i n.; D.L. SAYERS: *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. W: *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003.



Alegorezę, jako metodę interpretacji dawnych przekazów mitologicznych, odnieść możemy do struktury literackiej *Trenów*. Odwołań do wierzeń, podań i mitów starożytności grecko-rzymskiej jest bowiem w *Trenach* bardzo wiele, spełniając one wielorakie funkcje symboliczne i alegoryczne. Ich obecność w dziele wpisuje się w tok lirycznych skarg, rozważań i rozpamiętywań podmiotu dzieła.

Fakt sięgnięcia czarnoleskiego poety do grecko-rzymskich przekazów mitologicznych wydaje się oczywisty, kiedy mamy na uwadze jego wyobraźnię poetycką, wykształconą na wzorach antycznych (zarówno grecko-rzymskich, jak i judeo-chrześcijańskich<sup>4</sup>). Przez cały wiek szesnasty, jak i w wieku następnym, w kręgach uczonych i artystów toczyła się wszakże dyskusja na temat ukrytej w starożytnych mitach głębokiej wiedzy o człowieku i kosmosie. Humanisci renesansowi mieli zapewne świadomość, że alegoryzująca wiedza o mitologii i poezji sięga VI w. p.n.e., a wielu renesansowych twórców i uczonych, między innymi: Boccaccio (Giovanni Boccaccio),

---

4 Odrębną kwestią, mającą zresztą już swe omówienia w literaturze przedmiotu jest sięgnięcie w *Trenach* do motywów biblijnych (zwraca się uwagę zwłaszcza na „głos” Hioba i Dawida „wpisany” aluzyjnie w strukturę poematu żałobnego, zob. między innymi: P. WILCZEK: *Dialog masek. „Treny” Jana Kochanowskiego jako poemat polifoniczny*. W: IDEM: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001, s. 13—31; S. GRZESZCZUK: „Skryte są Pańskie sądy”. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988, s. 93—96; J. PIETRKIEWICZ: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Przeł. A. OLSZEWSKA-MARCINKIEWICZ, I. SIERADZKI. Oprac. J. STARNAWSKI. Warszawa 1986, s. 59—80). W rozdziale niniejszym interesować nas będą ukryte sensy mitów i postaci grecko-rzymskich, gdyż w tej kwestii jest — jak się wydaje — jeszcze sporo do dopowiedzenia.

Conti Natali (Natalis Comes), Cinthio (Giraldi Giovanni Battista) traktowało mity i mitologię Greków i Rzymian jako zespół ukrytych znaczeń. Teoretycy mitologii byli ponadto przekonani o semantycznej złożoności mitów, a postulat odkrywania ich struktury znaczeniowej pojawiał się nader często. Ukryta w dawnych historiach mądrość starożytnych przekładana bywała rozmaicie: jako wiedza przyrodnicza, astronomiczna, moralna, polityczna, ekonomiczna, a nawet teologiczna, przy czym dopuszczano wiele równoległych tłumaczeń i interpretacji, odnoszących się do jednej i tej samej opowieści czy fikcyjnej postaci boga lub herosa<sup>5</sup>. Tłumaczenia teologiczne zaczęły dominować w stuleciu siedemnastym, czego wyrazem jest rozległy traktat Macieja Kazimierza Sarbiewskiego<sup>6</sup>.

Jan Kochanowski z alegoryczną interpretacją mitologii mógł się już zetknąć podczas studiów w Akademii Krakowskiej<sup>7</sup>, sam zresztą na początku swej drogi twórczej w padeuskich, łacińskich elegiach dał próbkę takiej poetyckiej alegorezy. I tak np. w *Elegii XII* (ksiąg 3) zinterpretował mit o zamkniętej w wieży Danae i złotym deszczu Zeusa jako zdobywanie względów niewiasty bogactwem, bo mityczny złoty deszcz odczytany przez poetę został jako darowane kobiecie złoto, które — według podmiotu lirycznego — otwiera naj-

---

5 Zob. E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *Problemy alegorezy. Tradycja starożytna i średniowieczna*. W: EADEM: *Świat mitów i świat znaczeń...*, s. 123—133.

6 M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, oprac. i przekład K. STAWECKA. Przygotowanie wydania rozpoczął S. SKIMINA przy współudziale M. SKIMINOWEJ. Wrocław 1972, s. 7—799.

7 Por. E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *Problemy alegorezy. Tradycja starożytna i średniowieczna*. W: EADEM: *Świat mitów i świat znaczeń...*, s. 134—135.

bardziej zatwardziały dziewczęce serca (odnośnik do „warownej wieży”)<sup>8</sup>.

W dotychczasowych interpretacjach *Trenów* najwięcej miejsca poświęcali badacze funkcjom postaci Niobe i Orfeusza, tych zagadnień zatem rozwijać nie będę szczegółowo. Sporo napisano też na temat motywu snu i jego reminiscencji starożytnych — filozoficznych i mitologicznych — w żałobnym cyklu poświęconym Orszuli Kochanowskiej<sup>9</sup>. Tymczasem nawiązania do mitów i postaci mitologicznych naliczyć można w cyklu znacznie więcej, bo poeta sięgał do historii Greków i Rzymian zarówno w sposób bezpośredni, jak i aluzyjnie. Te dwojakie nawiązania łatwo „wyłowić” w *Trenach*, bo znacząco wpisują się w ciąg lirycznych monologów. Jak zatem w misterną konstrukcję trenów „wbudowana” została specyficznie zinterpretowana mądrość starożytnych i jaką pełni ona funkcję w obrębie cyklu? Spróbujmy w tym miejscu rozpatrzyć tę kwestię.

W sposób bezpośredni przywołane zostały imiona następujących postaci mitologicznych: Persefona (*Tren II*, *Tren IV*,

---

8 J. COCHANOWI: *Elegiarum libri IV eiusdem Foricoenia. Epigrammatum libellus*. Cracoviae, in officina Lazari. Anno Domini 1584, zbiory starodruków Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. 5945—5948, s. 87.

9 Por. m.in.: *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny*. Oprac. M.R. MAYENOWA, L. WORONCZAKOWA, J. AXER, M. CYTOWSKA. Wrocław 1983, s. 131—133, 147, 148—159, 166—182; B. OTWINOWSKA: *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984. Epoka — twórczość — recepcja*. Red. J. PELC, P. BUCHWALD-PELCOWA, B. OTWINOWSKA. T. 1. Lublin 1989, s. 403—404 i n.; J. PIETRKIEWICZ: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 59—80; S. GRZESZCZUK: „Sny lekkie, sny płocze nas bawią”. W: *IDEM: Kochanowski i inni...*, s. 81—84; P. WILCZEK: *Przez sen czy na jawie? Tajemnice „Trenu XIX”*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. T. 4. Red. J. MALICKI, D. ROTT. Katowice 2003, s. 109—118.

*Tren v*), Niobe (*Tren IV, Tren XV*), Orfeusz (*Tren XIV*), Fortuna (*Tren XVI, Tren XIX*), Charon (*Tren X*), Erato (*Tren XV*), Pluton (*Tren XIV*), Czas (obocznie: Chronos, *Tren XVI*). Natomiast aluzji literackich do historii związanych z imionami innych postaci, takich np. jak Demeter, Syzyf<sup>10</sup>, Hypnos i uosobione senne marzenia<sup>11</sup> można się doszukać w kilku fragmentach poszczególnych trenów cyklu. Aluzje te wyrażone są za pomocą bogatej symboliki i metaforyki.

Zwłaszcza imię najczęściej wspominanej w *Trenach* Persefony, niekiedy interpretowanej w cyklu jako symbol uosobionej śmierci<sup>12</sup> (w mitologii rzymskiej: Prozerpiny) wiąże się w oczywisty sposób z postacią jej mitycznej matki: Demeter (rzymski odpowiednik — Ceres, Cerera). Ta ostatnia, jako rodzicielka Persefony, przez dawnych Greków ściśle łączona była z osobą swej córki. O ile bowiem Persefonę traktowano jako boginię śmierci, to jej matkę — kojarzoną niejednokrotnie z płodną i urodzajną ziemią — nazywano boginią życia<sup>13</sup>. Znamienne, że zarówno matce, jak i córce przydawano te same, rozpoznawalne boskie atrybuty: kłosy i maki, narcyz i jabłko granatu<sup>14</sup>. W micie o porwaniu Prozerpiny przez Hadesa do królestwa cieni i uczynieniu z niej królowej podziemia nie

---

10 Aluzji do mitu o Syzyfie dopatruje się w *Trenie X* J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: IDEM: *Legat wieku rycerskiego. Studia staropolskie dawne i nowe*. Katowice 2006, s. 161.

11 Zob. J. PARANDOWSKI: *Mitologia...*, s. 178.

12 Por. chociażby objaśnienia do *Trenu II, Trenu IV, Trenu V* Janusza Pelca, który pisze, że Prozerpina jest „u Kochanowskiego niemal równoznaczna z uosobieniem śmierci” — zob. przypisy w: J. KOCHANOWSKI: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wrocław 1999, s. 8, 11, 13. Jednakowoż symbolika ta nie jest — jak się wydaje — jednoznaczna.

13 J. PARANDOWSKI: *Mitologia...*, s. 132.

14 Ibidem.

tylko została oddana mądrość starożytnych o niepodważalnych prawach natury i koniecznych następstwach pór roku. Główny bóg podziemi został w *Trenach* nazwany swym rzymskim imieniem („surowy Pluton”<sup>15</sup>). Był nie tylko władcą królestwa zmarłych, ale przez starożytnych uważany był także za boga skarbów, które ukryte są w ziemi<sup>16</sup>. Dlaczego porwał córkę Cerery do swego podziemnego świata? Sarbiewski wyjaśniał, że po to, „aby nie być jedynym bezpłodnym spośród bogów, kiełki bowiem, które wypełzają przytrzymane korzeniami, utrzymują się dzięki właściwości ziemi”<sup>17</sup>. Oznaczałoby to, że w micie podana jest prawda o nierozzerwalnym związku pomiędzy śmiercią i narodzinami, o bezwzględnej konieczności śmierci dla zachowania życia. Szukająca po świecie swej córki, oszalała z bólu Cerera (Demeter) jest źródłem tego życia, nieustanną dążnością natury do rozkwitu i płodności. Ale jako matka Prozerpiny (Persefony) jest także źródłem końca, kresu, śmierci. W naturze nie ma bowiem śmierci bez życia, ani życia bez umierania. Wiedzą o tym najlepiej ci, którzy zawodowo związani są z uprawą roli: rolnicy, ogrodnicy, plantatorzy.

Znamienne, że w czarnoleskich *Trenach* odwołań agrarnych jest sporo<sup>18</sup>. I trudno to wiązać wyłącznie z mentalnością gospodarza i ziemianina, jakim z zamiłowania był niewątpliwie sam Jan Kochanowski. Z pewnością erudycja humanisty i znajomość szesnastowiecznych dociekań na temat mitologii także miały wpływ na kształt „agrarnego” obrazowania *Tre-*

---

15 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIV*. W: IDEM: *Treny...*, s. 26.

16 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 467.

17 Ibidem.

18 Por. *Tren IV*, s. 11 (Orszulka — „owoc niedordzały”), *Tren V*, s. 12—

13 (Orszulka — „oliwka mała pod wysokim sadem”), *Tren XII*, s. 24 (Orszulka — „kłos nie zstały”), *Tren XIV*, s. 27 („niedoszła jagoda” — Orszulka), *Tren XV*, s. 28 („kwiaty kosą podsieczone”) — zob. J. KOCHANOWSKI: *Treny...*

nów. Przypomnijmy jedno z najlepszych takich porównań<sup>19</sup>, występujące w omawianym cyklu żałobnym:

[...] upadła od swej<że> bujności,  
Żniwa nie doczekawszy. Kłosie mój jedyny,  
Jeszcześ mi się był nie zstał, a ja twej godziny  
Nie czekając, znowu cię w smutną ziemię sięję;  
Ale po społu z tobą grzebę i nadzieję<sup>20</sup>.

Zestawienie zmarłego dziecka z przedwcześnie obumarłym kłosem zboża, który nie mógł doczekać żniw tylko dlatego, że był zbyt bujny (przeciążony zbyt licznymi ziarnami, które metaforycznie odnoszą się do zalet małej Orszulki), budzi nieutulony żal gospodarza ziemianina (tu: rodzica pielęgnującego potomstwo). Warto zwrócić uwagę na uosobienie, które wyrażone zostało za pomocą metaforycznego epitetu „smutna ziemia”. I tu nieodparcie i bezwiednie nasuwa się nam skojarzenie z mitologiczną Demeter (Cererą) — smutną ziemią rodzicielką, której dostojną postać próbowali rozpatrywać w rozmaitych kontekstach zarówno humaniści renesansowi, jak i uczeni siedemnastego stulecia. Oto jak interpretuje znaczenie mitu o Demeter i Prozerpinie Maciej K. Sarbiewski, który wzorował się zresztą w swym dziele *Dii Gentium* na szesnastowiecznej pracy Natalisa Comesa, dotyczącej eksplikacji mitów<sup>21</sup>: „Prozerpina bowiem, czyli korzeń kielka, tak

---

19 Zob. *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 147. Wydawcy dopatrują się związku z tekstem Propercjusza II, 11, 2 i sformułowaniem „sterili semina ponit humo”.

20 J. KOCHANOWSKI: *Tren XII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 24.

21 E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *Mitologia*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990, s. 479.

nazwana od pełzania (*serpere*), zakorzenia się i pełźnie dopiero wtedy, gdy rzucone ziarno przez kilka dni pobędzie ukryte pod ziemią [...]. Czy zaś, jak twierdzą niektórzy, Cerera sama byłaby ziemią, a jej córka Prozerpina zasiewem, czy według innych Cerera byłaby raczej ziarnem, którego korzeniem, jak powiedzieliśmy, byłaby córka, słusznie bają niektórzy, że Cerera i Prozerpina są raczej zrodzone z Jowisza. Dzięki bowiem dobrodziejstwu powietrza i ciepła udają się plony [...]. Istnieje podanie, że Triptolemus, któremu Cerera dała nasiona zbóż, został nocą przez tę samą Cererę ukryty pod ogniem. Zaiste, to głupi czyn, chyba że należy go odnieść do wysiewu ziarna, albowiem [...] ciepło kryje się we wnętrzu ziemi [...]. Dlatego też opowiadali starożytni, że Cerera poszukiwała córki Prozerpiny z pochodniami zapalonymi z Etny. Ciepło bowiem sprawia, że porwana Prozerpina, czyli ukryte w ziemi korzenie obficie i szybko wydostają się<sup>22</sup>.

Według powszechnie znanego mitu Prozerpina (z wyroku bogów) cyklicznie powraca do matki. Przyroda wówczas rozkwita, bo ziemia okazuje swą radość. Jesienią, gdy córka odchodzi do królestwa Hadesu, przyroda obumiera (nie ma liści, kwiatów i traw). Rozpoczyna się czas żałoby rodzicielki, a jej rozpacz powtarza się za każdym razem, kiedy córka na kilka miesięcy opuszcza ją. Skąd zatem bierze się ból mitycznej matki, skoro wie ona doskonale, że nieustannie następują radosne powroty wiosny? A dlatego, że wiosną rozwiną się liście i kwiaty, ale już nie te same, które były poprzednio, przed rokiem. Wyrośnie też trawa, ale to już nie będzie ta sama trawa, co kiedyś. Nietrudno się zatem domyślić, jaki sens ma każdorazowa rozpacz Cerery: pojedyncze życia zawsze ulegają bezpowrotnej zagładzie. Trwała i niezmienna jest natura jako harmonijna całość,

---

22 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 401.

złożona z rozlicznych elementów przyrody ożywionej i nieożywionej. Był jednostkowy, indywiduum w kontekście kosmosu nie ma większego znaczenia. Wydaje się więc, że ów poruszający obraz w *Trenie XII* — powierzenia niedojrzałego kłosa „smutnej ziemi” — wiąże się z uświadomieniem sobie przez podmiot liryczny tej prawdy i przekazaniem jej odbiorcy. Prawdy trudnej do zaakceptowania przez człowieka i bolesnej. Niemniej jednak wynika ona z refleksji (jednak!) nad prawami natury, a nie z nieokiełznanej rozpaczyny ojca. Ziemia jest „smutna”, ale nie lamentująca, nie rozpaczająca. Nie jest to literacki motyw, który wcześniej — przed napisaniem *Trenów* — nie interesował twórcy czarnoleskiego. Wręcz przeciwnie, sygnalizował poeta nieraz odwieczny kontrast pomiędzy naturą wciąż odradzającą się a człowiekiem skazanym na jedno życie. Także we fraszkach, jak i niektórych refleksyjnych pieśniach wracał twórca do tematu znikomości i zmienności pojedynczego życia w otoczeniu potężnej i ciągle odnawiającej się natury<sup>23</sup>.

Czytelnikowi poszczególnych trenów narzuca się jednak nieustanne wspomnianie imienia nie Demeter (matki), ale jej córki — Persefony. Zdarza się nawet bezpośrednie wzywanie bogini podziemia w apostroficznych eksklamacjach lub retorycznych pytaniach (por. *Tren II*, *Tren IV*). Uznanie Persefony (Prozerpiny) jako uosobienia Śmierci byłoby, jak

---

23 Por. fraszka *Do gór i lasów* — góry i lasy symbolizują niezmienność natury — z nią kontrastuje zmienne życie pojedynczego człowieka; podobny motyw we fraszce *O żywocie ludzkim* (tu mamy „przyrodnicze” porównanie przemijających, pojedynczych istnień do polnej trawy: „wszystko to minie jako polna trawa”) J. KOCHANOWSKI: *Poezje*. Wstęp i oprac. J. PELC. Warszawa 1988, s. 22, 85. Zob. też: *Pieśń* (I 14) „Jeleń nowo rogi wyrastają, / Nam gdy raz młodość minie, / Już na wiek wiekom ginie”, J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1998, s. 31—32.



sądzę, zbyt dużym uproszczeniem interpretacyjnym, lub — co najmniej — znacznym zawężeniem możliwości odczytań cyklu żałobnego, bo pomijałobyśmy w tych interpretacjach, mającą wpływ na czarnońską wyobraźnię poetycką, mądrość starożytnych, niewątpliwie „wpisaną” w konstrukcję mitów.

Nieprzypadkowy jest bowiem, podkreślany w mitach, kontrast pomiędzy najbliższymi sobie kobietami: matką Demeter — afirmatorką życia i jej córką, „złą” Persefoną. Ta ostatnia należała, co prawda, do grupy bogów podziemnych<sup>24</sup>, ale — według mitycznych przekazów — Persefonie bliska była ziemia: „opiekowała się kielkującym zbożem”<sup>25</sup> i wszelkim młodym życiem. W interesie ludzi, zwłaszcza rolników, gospodarzy, byłoby zabieganie o nieustanną przychylność i staranność Persefony przy sprawowaniu tejże opieki. Jakikolwiek uchybienie czy błąd bogini powoduje unicestwienie młodego życia. Takie „boskie zaniedbanie” w systemie mitów grecko-rzymskich jest możliwe i dopuszczalne; wszak bogowie nie są doskonali i nieomylni: mimo swej nieśmiertelności i naturalnego piękna (fizycznej harmonii) mają swe słabości, namiętności i wady charakterologiczne. Niedoskonałość bogów przekładałaby się niejako na niedoskonałość natury, w którą wewnętrznie wpisana jest obok harmonii, także — dysharmonia. Natura dopuszcza więc śmierć młodych i niewykształconych form życia. Być może chodziło starożytnym twórcom mitów o ów wpisany w kosmos „błąd” (por. *Tren 1*), który to motyw rozwija również grecka tragedia<sup>26</sup>, a może po prostu

---

24 Obok Plutona, Cerbera, Charona, Minosa, Eaka, Parek i innych, zob. M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 609.

25 Ibidem, s. 575. Sarbiewski powołuje się na świadectwo Rosinusa i Augustyna.

26 Por. uwagi na ten temat w odrębnym rozdziale niniejszej książki — „Cierpieć, aby zrozumieć”...

mity w sposób obiektywny oddają prawa ogólne świata, które niekoniecznie muszą być akceptowane przez pojedynczych ludzi.

Narzekanie na „złą Persefonę” w *Trenach* niekoniecznie musimy odczytać jako spontaniczny protest przeciwko rzekomej pomyłce śmierci, która jakoby miałaby być niedorzeczna i sprzeczna z naturalnym prawem, bo zginęła forma życia niedorośła i niedojrzała. Przeciwnie, naturalne prawo dopuszcza unicestwienie zarówno starych, jak i młodych. Wystarczy przyjrzeć się zapisom dat na tablicach pomników nagrobnych cmentarzysk oraz nekropolii z różnych czasów i rozmaitych miejsc świata. Niezrozumiała dla zwykłych zjadaczy chleba logika natury jest sprzeczna z logiką ludzką. I uświadamia sobie wyraźnie ten fakt podmiot liryczny *Trenów*. Dobrze to musiał rozumieć też Jan Kochanowski, wykształcony na wzorach starożytnych humanista renesansowy. Bo narzekanie na Persefonę w *Trenach* da się odczytać w kategoriach świadomego buntu, kategorycznej niezgody na *status quo* zastanego przez człowieka świata<sup>27</sup>.

Równie znaczącą, jak Persefona, postacią mitologiczną, wspominaną w rozpatrywanym cyklu żałobnym jest ziemską matką Niobe, niebędącą boginią, lecz legendarną żoną króla Teb, ukaraną przez bogów za pychę. Jako matka czternaściorga dzieci chełpiła się swym macierzyństwem, rozgłaszając, że nie bogini Latonie — rodzicielce Apolla i Artemis — ludzkość powinna składać hołdy, lecz jej: błogosławionej matce i czcigodnej królowej<sup>28</sup>. Dzieci Latony za karę zabiły strzałami z łuku wszystkie pociechy Niobe, a ona sama wróciła do ojczystego miasta Sipylos. Tam przesiadywała na podmiejskiej górze, a bogowie litując się nad jej cierpieniem, zamienili ją

---

27 Zob. ibidem.

28 J. PARANDOWSKI: *Mitologia...*, s. 228.

w kamień, co zresztą nie przyniosło zbolącej matce ulgi, gdyż ze skały, w którą zamieniona była jej dusza, nadal płynęły łzy w formie czystego strumienia<sup>29</sup>. Postać skamieniałej Niobe i jej funkcja w *Trenach* były już omawiane przez badaczy<sup>30</sup>, przy czym zwrócono szczególną uwagę na analogię pomiędzy pychą Niobe i przyznaniem się do pychy podmiotu lirycznego-ojca. Podkreśla się też funkcję motywu „skamienienia w bólu” i jego związek z „pomnikowością” utworu lirycznego, jakim jest żałobny cykl przypisany małemu dziecku. Do tych uwag, koncentrujących się przede wszystkim na tematach pychy i „skamienienia”, warto dodać może jedno tylko spostrzeżenie, wynikające z prawdy ukrytej w micie, a dotyczącej odczytania sensu nieustannie tryskającego ze skały źródła. Oznacza ono — najprawdopodobniej — że żal po stracie dziecka nie podlega kojącemu wpływowi czasu i jest nie do uleczenia. Nawet symbolizująca chwilowe zagłuszenie bólu i trosk muza poezji miłosnej — Erato, przedstawiana w mitach jako kobieta na małej cytrze wygrywająca pieśni o miłości<sup>31</sup>, nie jest w stanie zniwelować „strapionej myśli”<sup>32</sup>.

Uniwersalna i ponadczasowa jest postawa podążającego za swą miłością do samego piekła Orfeusza (*Tren XIV*), którego historii jednoznacznie raczej zinterpretować się nie da. Dla czego mityczny poeta, uwielbiający Słońce — nazywał je ponoć „światłem życia i okiem sprawiedliwości”<sup>33</sup> — zdecydował się

---

29 Ibidem, s. 228—229.

30 Zwłaszcza K. ZIEMBA w swej książce podkreśla motyw pychy Niobe, paralelny do sytuacji ojca, myśliciela i humanisty, jakim jest Jan — bohater liryczny *Trenów*, zob. EADEM: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji*. Warszawa 1994, s. 151—152.

31 J. PARANDOWSKI: *Mitologia...*, s. 82.

32 J. KOCHANOWSKI: *Tren XV*. W: *Treny...*, s. 27.

33 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 365.

zstąpić do królestwa Plutona, gdzie nie było śladu słonecznych promieni? I dlaczego osiągając w końcu cel swej wędrówki, zgodę bogów podziemnych na powrót do świata żywych swej ukochanej, bezmyślnie zignorował ostrzeżenie boga i obejrzał się za siebie? Bezpowrotnie utracił w jednej chwili wszystko, na czym mu w życiu zależało. Historia o Orfeuszu zwykle interpretowana jest jako opowieść o miłości, której nie przerywa śmierć i ten pierwszy sens mitu z pewnością przybliżony zostaje czytelnikowi *Trenu XIV*.

Przybranie postawy Orfeuszowej przez podmiot liryczny zaświadcza też jeszcze o naturze samego człowieka, pragnącego przeciwstawić się losowi (tu w imię miłości) za wszelką cenę — nawet własnego życia („Więc tamże już za jedną drogą / Zostać”<sup>34</sup>). Czyżby obejrzenie się wstecz oznaczało tylko głupotę i bezmyślność ludzką? Może to jedynie moment słabości i zapomnienia o przestrodze? A może przeciwnie: ogląd za siebie oznacza samoświadomość, znak pamięci o własnym człowieczeństwie? Być może z tego ostatniego powodu bohater liryczny *Trenu XIV* gotów jest, inaczej, niż to uczynił Orfeusz, w królestwie cieni pozostać, aby skarbu swego ponownie nie utracić? Mit o Orfeuszu zaświadczałby, że pragnienia ludzkie nijak się mają do zrządeń losu i mimo usilnych starań pojedynczy człowiek jest bezsilny wobec tego, co konieczne i nieodwracalne. Ten głębszy sens historii o Orfeuszu warto mieć na uwadze przy lekturze *Trenów*.

Ową refleksję o ograniczonej ludzkiej woli, wyrażoną zresztą w samym motcie do *Trenów*<sup>35</sup>, potęgują pojawiające się

---

34 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIV*. W: IDEM: *Treny...*, s. 27.

35 Uwagi o motcie zob. między innymi: M. CYTOWSKA: *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 181—186; *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 104.

tu i ówdzie przywołania imienia Fortuny — rzymskiej bogini losu (odpowiednik greckiej Tyche), od której zależało szczęście i nieszczęście człowieka. Według Pliniusza była „skrzydlatą i ślepą”, niestałą, płochą, zmienną, niekiedy sprzyjającą niegodnym<sup>36</sup>. Na rycinach prezentowana bywała „z rogiem obfitości i ze sterem, na znak, że jest dawczynią urodzaju i bogactwa, a jednocześnie kierowniczką losów ludzkich”<sup>37</sup>. M.K. Sarbiewski w *Dii Gentium...* przypomniał jeden z poglądów starożytnych na temat *statusu quo* bogini: Fortuna miałaby być jedną z Parek<sup>38</sup>, co można tłumaczyć zapewne faktem, że los każdego człowieka związany jest z kresem i śmiercią. Jezuicki teoretyk starał się również przekazać odbiorcom swego dzieła schrystianizowany sens pojęcia: „Fortuna nie jest niczym innym jak ową mocą Bożą, która kieruje naszym umieszczonym w niepewności życiem”<sup>39</sup>. Sarbiewski za pomocą tego stwierdzenia przekazywał stanowisko duchownych katolickich, znane zapewne dobrze już w czasach Reja i Kochanowskiego. Na twórców literatury staropolskiej, w tym na — pokoleniowo znacznie od Sarbiewskiego młodszego — Jana Kochanowskiego, wpływ miały zarówno starożytne, wywodzące się z literatury grecko-rzymskiej oraz z mitologii wizerunki i pojęcia bogini losu, jak i jej schrystianizowane sensy<sup>40</sup>.

W *Trenach* zauważamy tak bezpośrednie, jak i aluzyjne nawiązania do bogini oraz jej działań związanych z ludzkim losem (por. *Tren XVI*: „Człowiek nie kamień, a jako sie staw / For-

---

36 J. PARANDOWSKI: *Mitologia...*, s. 186.

37 Ibidem.

38 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 553

39 Ibidem, s. 555.

40 Uwagi o chrystianizacji *fatum* — zob. J. SOKOLSKI: *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*. Wrocław 1996, s. 20.

tuna, takich myśli nas nabawi. / Przekłęte szczęście!”<sup>41</sup>; *Tren XIX*: „wszystkich jednak ciśnie [...] / [...] / Tać jest władza Fortuny, mój namilszy synie, / Że nie tak uskarżać się, kiedy nam co zginie, / Jako dziękować trzeba, że wzdam co zostało”<sup>42</sup>; aluzji do działań Fortuny dopatrzeć się można ponadto w *Trenach IX* oraz *XI*<sup>43</sup>). Nie sposób rozpatrywać znaczenie motywu tej bogini w dziele żałobnym poświęconym Orszuli bez odwołania się do kontekstu polskiej literatury szesnastowiecznej i siedemnastowiecznej, w której uosobienie Fortuny stało się swoistym literackim toposem. Niemniej jednak, jak zauważył badacz, „w okresie tym nie doszło do jakie-

---

41 J. KOCHANOWSKI: *Tren XVI*. W: *Treny...*, s. 33.

42 J. KOCHANOWSKI: *Tren XIX*. W: *Treny...*, s. 46—47.

43 J. SOKOLSKI z motywem Fortuny kojarzy słowa *Trenu XI*: „Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy” (s. 22), uznając je za bluźniercze, bo — według badacza — poeta „przeczy bożej Opatrzności”. Ten sam autor, pisząc o atrybutach rzymskiej bogini losu (koło, kula), nawiązuje do *Trenu XI*, w którym to utworze można dopatrzeć się motywu symbolicznego zdobywania stopni mądrości: dla Kochanowskiego dostąpienie mądrości wiązało się ze żmudną pracą całego życia; los i rozum — to dwie siły kierujące ludzkim życiem; los wiąże się z ideą ruchu obrotowego (koło Fortuny), a zdobywanie mądrości i cnoty łączy się z ruchem wertykalnym — pionowym, którego fiasko zaznaczył poeta w *Trenie IX*; zob. J. SOKOLSKI: *Bogini — pojęcie — demon...*, s. 35, 81; por. T. MICHAŁOWSKA: *Kochanowskiego poetyka przestrzeni. Kula i pion*. „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 1, s. 95—100. Z kolei S. GRZESZCZUK dopatruje się w słowach *Trenu XI* o „nieznajomym wrogu”, który „miesza ludzkie rzeczy” — bluźnierstwa wobec Opatrzności i podobieństwa wypowiedzi ojca Orszuli do monologu Konrada z *Wielkiej Improwizacji*, zawartej w Mickiewiczowskich *Dziadach*. Zob. S. GRZESZCZUK: „Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy”. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 78—81. Zaakcentowanie ruchu wertykalnego przez poetę zauważa inny badacz, dopatrując się w *Trenie IX* nawiązania do mitu o Syzyfie, zob. J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: IDEM: *Legat wieku rycerskiego...*, s. 161.

gość całkowitego przekształcenia się bogini w czystą personifikację ludzkiego losu. Jej »fenotyp« ukształtowany w okresie, gdy była jeszcze przedmiotem kultu, wykazał w gruncie rzeczy w nowych warunkach zadziwiającą zdolność przetrwania i adaptacji. Odbywało się to jednak nie w sferze wypowiedzi o charakterze doktrynalnym, lecz raczej w świecie poetyckiej wyobraźni<sup>44</sup>. Z takim „poetyckim” wizerunkiem spotykamy się w kilku dziełach Jana z Czarnolasu, także w *Trenach*, jednakowoż powinniśmy pamiętać, że zarówno autor, jak i adresat tekstu literackiego miał w szesnastym stuleciu z pewnością świadomość pewnej umowności, konwencji i literackiej fikcji w kreowaniu postaci władczyni losu ludzkiego.

*Tren XVI* wskazywany jest w literaturze przedmiotu jako ten, który zawiera ironiczną polemikę poety czarnoleskiego z Cyncerem<sup>45</sup>, ale też warto podkreślić, iż w utworze wyrażona jest istotna teza, że myślenie i zachowanie pojedynczego człowieka w danej chwili zależy od aktualnych powodzeń lub niepowodzeń życiowych, na które jednostka niejednokrotnie nie ma wpływu: „a jako sie stawia / Fortuna, takich myśli nas nabawi”<sup>46</sup>. Wskazanie przez poetę sytuacji życiowej Cyncerona (za pomocą ironicznych zwrotów w formie oznajmień i pytań retorycznych, np. „Czemu tak barzo córki swej żałujesz?”) stanowi jedynie egzemplifikację tej tezy. Nie wy-

---

44 J. SOKOLSKI: *Bogini — pojęcie — demon...*, s. 138. Autor cytowanej pracy szeroko omawia zarówno pojęcie, jak i motyw oraz jego rozmaite literackie „konfiguracje”.

45 Por. m.in. S. GRZESZCZUK: *Cyncero w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: IDEM: *Kochanowski i inni...*, s. 105—132; J. PELC: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987, s. 435, 444, 446, 451, 454—458.

46 J. KOCHANOWSKI: *Tren XVI*. W: *Treny...*, s. 33.

daje się celowym dociekać, czy Fortuna w rozpatrywanym cyklu trenów ma sens złowrogi, „pogański”, czy też bliższa jest sensom schrystianizowanym. Zdania różnych interpretatorów byłyby zapewne podzielone<sup>47</sup>. Istotny walor *Trenów*, jak zresztą zasugerowane zostało wcześniej, polega na oscylacji wielu znaczeń, przenikaniu się ich wzajemnym, co ma wpływ nie tylko na swoistą wielowymiarowość struktury samego tekstu, ale i wieloznaczność prezentowanych w tekście prawd i wartości.

Bezpośredniego nawiązania do imienia bogini jak też do samego pojęcia Fortuny nie ma wprawdzie w *Trenie IX*, jednakowoż aluzji do tegoż pojęcia można się dopatrywać w obrazie poetyckim „wspinania” się człowieka po kolejnych stopniach mądrości. Zaprezentowany zostaje nam los mędrca, trudzącego się dla zdobycia Mądrości. Jak zauważył Jacek Sokolski, w tym obrazie poetyckim zauważyć się da „dwie przeciwstawne siły kierujące ludzkim działaniem: los i rozum oraz dwa rodzaje ruchu odpowiadające tym siłom. Los [...] wiązał się z ideą ruchu obrotowego, wyrażaną przez koło lub też znajdującą się pod stopami Fortuny kulę [...]. Aby wydostać się z błędnego koła Fortuny, człowiek powinien postępować drogą mądrości i cnoty”<sup>48</sup>. Zarysowany w *Trenie IX* poetycki obraz jest szczególnie: podmiot-mędrzec zostaje z ostatnich stopni mądrości strącony niczym Syzyf<sup>49</sup> („Terazem nagle z stop-

---

47 Por. m.in.: W. WEINTRAUB: „Fraszka” w *tragicznej tonacji*. W: IDEM: *Rzecz czarnolesska*. Kraków 1977, s. 315—316; K. ZIEMBA: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje*. Red. J. Błoński. Kraków 1989, s. 147; S. GRZESZCZUK: „Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy”. W: *Kochanowski i inni...*, s. 78—79.

48 J. SOKOLSKI: *Bogini — pojęcie — demon...*, s. 81.

49 Por. J. MALICKI: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: IDEM: *Legat wieku rycerskiego...*, s. 161.



niów ostatnich zrzucony”<sup>50</sup>), bo skazany na wykonywanie swej żmudnej pracy od początku. Do zacytowanych uwag badaczy dodajmy tylko, że aluzja do mozolnego popychania Syzyfowego kamienia i obrót tegoż nasuwa skojarzenie z niepewnym losem poszukiwacza mądrości i cnoty. Ironia przemawia do odbiorcy z podwójną siłą, bo zarówno poprzez poetyckie słowo (stylizacja na renesansowy hymn do Mądrości: „Kupić by cię Mądrości, za drogie pieniądze”<sup>51</sup>), jak i poprzez kumulujące się obrazy (los mędrca, los poety, los Syzyfa).

Cenne są spostrzeżenia badawcze Jacka Sokolskiego, który dopatruje się aluzji do motywu Fortuny także w *Trenie XI*. Motyw ów sytuuje ponadto badacz w kontekście staropolskich konwencji poetyckich, mających swe „filozoficzne” źródło w starożytności (stoicy, Seneka, Boecjusz), a przeciwstawiających niejednokrotnie Fortunę — cnotcie, przy czym Fortuna prezentowana bywa raz jako zwyciężająca cnotę, innym razem odwrotnie: cnota dominuje nad Fortuną, w jeszcze innych utworach cnota jest owej Fortuny towarzyszką<sup>52</sup>. Prawdziwe szczęście bowiem — według stanowiska starożytnych — wymaga ciągłego przeciwstawiania się Fortunie. Inaugurujące *Tren XI* słowa Brutusa, degradującego cnotę („»Fraszka cnota«! — powiedział Brutus porażony”<sup>53</sup>) wpisywałyby się w formułę konwencji zwycięstwa Fortuny nad cnotą. Niemniej jednak ostrożnie należałoby podejść do jednoznacznego koja-

---

50 J. KOCHANOWSKI: *Tren IX*. W: *Treny...*, s. 19.

51 Ibidem, s. 17.

52 Wykazał to J. SOKOLSKI, powołując się na utwory M. Reja, J. Kochanowskiego, W. Potockiego, J. Dantyszka, H. Wietora i in. Motyw walki Fortuny z cnotą przejawiał się w różnych formułach: *Virtus domitor Fortunae*, *Fortuna Virtutem superans*, *Fortuna comes Virtutis*. Zob. IDEM: *Bogini — pojęcie — demon...*, s. 18—43.

53 J. KOCHANOWSKI: *Tren XI*. W: *Treny...*, s. 21.

rzenia z pojęciem Fortuny zagadkowego „Nieznajomego wroga mieszejącego ludzkie rzeczy”<sup>54</sup>, o którym mowa w dalszej części *Trenu XI* (niezależnie od tego, jak byśmy ową Fortunę rozumieli, czy to w kontekście pojedynczego trenu, czy to w obrębie całego cyklu: jako pogańską siłę, przypadek, ślepy los lub może jako ingerencję Boga w sprawy ludzkie).

Niezależnie od sposobu rozumienia personifikacji oraz samego pojęcia, to już jego pojawianie się w obrębie liryczno-refleksyjnego poematu żałobnego jest symptomem sygnalizowanej przez podmiot liryczny *Trenów* oczywistości, że jednostka ludzka jest niejednokrotnie poddawana takim doświadczeniom, na powstanie których nie ma żadnego wpływu (podkreśla ten fakt już motto dzieła). Działanie Fortuny ogranicza znacznie możliwości i zdolności autokreacyjne człowieka, na które taki nacisk kładli humaniści renesansowi (w tym Pico della Mirandola). W związku z tym prozopopeja matki w *Trenie XIX* poucza, że bardziej racjonalne i pożyteczniejsze wydaje się skoncentrowanie jednostki na darach, jakie człowiek dostaje od życia, a nie na brakach i niedostatkach. Jest to istotne zwrócenie uwagi na ten aspekt życia, którego symbol przejawia się w rogu obfitości rzymskiej bogini losu, a ów atrybut Fortuny zawsze, jak pamiętamy, znajduje się w graficznych przedstawieniach władczyni losu. Motyw, o którym mowa, wykorzystał Kochanowski we wcześniejszej od *Trenów* napisanej fraszce:

Przy jednym szczęściu dwie szkodzie Bóg daje;  
Głupi nie widzi, więc Fortunie łaje.  
Baczny, co dobrze, to na wirsch wykłada,  
A co nie g'myśli, to pilnie przysiada<sup>55</sup>.

---

54 Por. J. SOKOLSKI: *Bogini — pojęcie — demon...*, s. 35.

55 J. KOCHANOWSKI: *Na frasowne I*, 85. W: *Poezje...*, s. 44.

Nawiązując do „władzy Fortuny”, wypowiadająca się w *Trenie XIX* matka powtarza w zasadzie tę samą sentencjonalną myśl, która zawiera się w zacytowanej fraszce. Pouczenia matczyne, brzmiące jak słowa z potencjalnego podręcznika z dziedziny *ars vivendi*, wypowiedane są w sferze „snu”, a zatem występują już jakby poza lirycznym monologiem zdruzgotanego cierpieniem podmiotu-ojca.

Motyw snu w twórczości Jana Kochanowskiego był rozpatrywany — jak wspomniano wcześniej — w kilku znaczących rozprawach historycznoliterackich<sup>56</sup>. W *Trenach*, jak wiadomo, jest jednym z tematów nawracających (obok motywu „nieznajomego wroga”, motywu „błędu” i innych), stanowiących o lamentacyjnym, lirycznym charakterze utworu. Podobnie jak temat Fortuny, także i w wypadku tematyki onirycznej nie można bynajmniej mówić o jednolitym źródle asocjacji poetyckich Kochanowskiego, bowiem w twórczości czarnoleskiej pojęcia z mitologii antycznej mieszały się z chrześcijańskimi i biblijnymi wyobrażeniami na temat snu<sup>57</sup>. Nie bez znaczenia na ukształtowanie się tego motywu w *Trenach* była tradycja literacka, a zwłaszcza *Somnium Scipionis* Cyserona<sup>58</sup>. Na wyobraźnię poetycką twórcy wpływ miały z pewnością dywagacje starożytnych szkół filozoficznych dotyczące snu, marzeń sennych oraz ich znaczenia w mistyce, co szeroko omawia Barbara Otwinowska<sup>59</sup>, dowodząc tym samym inspiracje poety czarnoleskiego filozofią snu. Zapewne i średnio-

---

56 Zob. przypis 9, s. 136.

57 B. OTWINOWSKA: *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984...*, s. 399—413.

58 Zob. *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 173.

59 B. OTWINOWSKA: *Sen w poezji Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984...*, s. 399—413.

wieczne koncepcje oniryczne nie były poecie obce<sup>60</sup>. Interpretacja jednoznaczna rozpatrywanego motywu nie wchodzi w grę także i z tego powodu, że słowo „sen” jest w poemacie żałobnym użyte w wielu znaczeniach: może oznaczać uosobienie Snu (bożka snu), odnosić się do „odpoczynku”, „marzenia”, „śmierci” itd.<sup>61</sup>. Błędem byłoby więc dywagować — także przy rozpatrywaniu funkcji postaci oraz motywów mitologicznych w *Trenach*, że wyłącznie starogrecki bożek snu Hypnos miał wpływ na ukształtowanie się obrazów literackich w rozpatrywanym żałobnym poemacie, chociaż wybrane fragmenty dzieła zdają się potwierdzać fakt, że i ta mitologiczna postać nie była obca wyobraźni czarnoleskiego mistrza.

Według dawnych Greków Hypnos był synem Nocy i bliźniaczym bratem boga śmierci. Jako władca snu miał moc nie tylko nad ludźmi, ale i nad bogami. Mieszkał w jaskini, przed której wejściem rosły zioła, a z nich matka Noc wyciskać miała uśpienie. W pieczarze na miękkim łożu spał Hypnos, a dookoła niego leżały senne marzenia, „naśladujące rozmaite kształty i jest ich tyle, ile ziaren piasku na wybrzeżu morskim”<sup>62</sup>. Sen miał być ojcem Morfeusza, bożka zsyłającego marzenia senne o ludzkich kształtach, a także — Ikleosa i Fantasosa. Dwaj ostatni zsyłać mieli sny o zwierzętach i przedmiotach<sup>63</sup>. Powołując się na Natalisa Sarbiewski, pisząc o „wymysłach” pogan,

---

60 Jednakowoż nie do końca przekonujące wydają się konstatacje Jerzego PIETRKIEWICZA, jednoznacznie wiążącego *Treny* z angielskim średniowiecznym poematem *Perla* i średniowiecznymi formułami snu, por. IDEM: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej...*, s. 59—80.

61 Zob. rozdział wcześniejszy — o wieloznaczności struktury trenów.

62 J. PARANDOWSKI: *Mitologia...*, s. 177—178.

63 Por. W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Kraków 1991, s. 712.

daje świadectwo, że — według starożytnych — Sen mieszkać miał w państwie, przez które przepływa rzeka zapomnienia Lete, a w krainie tej „jedna brama zrobiona jest z rogu; ma jasne wizerunki wszystkich rzeczy, druga z kości słoniowej ma na sobie wyrzeźbione niewyraźne sny”<sup>64</sup>. W państwie miały się też znajdować świątynia Nocy oraz świątynie i wyrocznie Apate i Aletii<sup>65</sup>. Z informacji tych wynika więc jasno, że łączenie marzenia sennego z wyrocznią i przepowiednią nie było przynależne jedynie tradycji judeochrześcijańskiej.

W *Trenie VII* („Nieszczesne ochędstwo, żałosne ubiory”), zawierającym poruszający obraz ubierania zmarłego dziecka i składania go do trumny, zwrot „Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany”<sup>66</sup> przemawia do odbiorcy silnie, przede wszystkim dzięki gradacyjnemu uporządkowaniu epitetów. Sen oznacza w tym kontekście tyle, co śmierć<sup>67</sup>, aczkolwiek czasownik „ujął ją” sugeruje czynność i to czynność przynależną człowiekowi albo antropomorficznemu bóstwu (‘ujął’, to tyle, co ‘chwycił’<sup>68</sup>). W *Trenie XIX* natomiast „Sen leniwy”, który „obłapia” zrozpaczonego rodzica „skrzydły czarnawymi”, da się niemal jednoznacznie zidentyfikować z Hypnosem — bratem Śmierci. Czarny kolor skrzydeł daje wyobrażenie nie tylko

---

64 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 571. Por. B. OTWINOWSKA zwraca uwagę na ten motyw dwu typów snów: złudnych i proroczych, pojawiający się u Kochanowskiego nie tylko w *Trenach*. Zob. EADEM: *Sen w twórczości Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984...*, s. 400—405 i n.

65 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 573.

66 J. KOCHANOWSKI: *Tren VII*. W: IDEM: *Treny...*, s. 15.

67 Motyw utożsamiania śmierci ze snem pojawia się w antyku greckim (już u Homera) i rzymskim, w prozie i poezji. Zob. komentarz językowy do *Trenu VII*. W: *Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny...*, s. 133.

68 Ibidem, s. 131.

o cierpieniu związanym z utratą dziecka, jest też sygnałem stanu podmiotu mówiącego, jego wyczerpania fizycznego i psychicznego, które to powodują w danej chwili wyłącznie władzy zmysłów. Widać więc, że wpływ mitologicznych personifikacji bóstw na te obrazy poetyckie był niewątpliwym.

Z kolei w *Trenach* XI, XIII, XVI — poprzez metaforyczne kreacje snów zwodniczych i ułudnych — jak wykazała Barbara Otwinowska — nawiązał Kochanowski do rozważań onirycznych zarówno szkoły stoickiej, jak i neoplatonistycznego nurtu renesansowej filozofii<sup>69</sup>. Niemniej jednak wyobrażenia mitologiczne marzeń sennych, skupionych wokół Hypnosa i przybierających kształty rozmaite, zapewne stanowiły istotną pożywkę dla wyobraźni poety. Ten powierzchowny, literacki wizerunek uosobionych „snów lekkich, snów płochych” mamiących człowieka kryje w sobie głębsze znaczenie, mianowicie sugestię, że otaczający nas świat natury jest uduchowiony, nieodgadniony i kryje w sobie jakąś niezbadaną Tajemnicę. Poetyckiej inspiracji dla takiej kreacji dopatrywałabym się w *Metamorfozach* Owidiusza. Jednakże pod koniec XVI stulecia podobne kształtowanie rzeczywistości literackiej nie było w europejskiej kulturze czymś odosobnionym, było znamienne dla nowej, manierystycznej już wyobraźni artystów schyłku renesansu i baroku. Wystarczy wspomnieć chociażby twórczość Szekspira (por. chociażby *Sen nocy letniej*, ale także tragedie) czy późniejsze już dzieła Calderóna.

Jeden raz, w *Trenie* XVI, pośród innych apostrof, pytań retorycznych i eksklamacji — odnajdziemy apostrofę do Czasu — ojca „pożądaney niepamięci” (pożądaney niepamięci — T.B.K.). Wezwanie do Czasu znajduje się na końcu utworu,

---

69 B. OTWINOWSKA: *Sen w poezji Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984...*, s. 400—401.

w którym zboląły ojciec zastanawia się nad koniecznością podlegania wyrokom losu (Fortuny). Ilustruje ten fakt historią Cycerona, dawnego mistrza, który w chwili nieszczęścia nie potrafił sprostac swoim własnym naukom i zachował się wbrew samemu sobie. Skoro ludzka wolność podlega ograniczeniom to — pojawia się myśl — może jedynym ratunkiem jest poddanie się biegowi czasu? Prośba do uosobionego Czasu, aby uleczył rany i „wybił z głowy” żal, kryje w sobie, być może, prastarą myśl starożytnych, utożsamiającą Chronosa z Saturnem (bogiem zasiewów) i Słońcem. Jak podaje powołujący się na Makrobiusza Sarbiewski, najważniejsi bogowie, w tym „Saturn sam, czyli Chronos”, kojarzeni byli przez twórców mitów ze Słońcem. „Saturnus sam, czyli Chronos, czymże jest innym jak nie słońcem, władcą czasu, w samym czasie pochłaniającym wszystko?”<sup>70</sup>.

I znów w podtekście tej informacji powraca w *Trenach* motyw agrarny: Saturnus bowiem opiekować się miał zasiewami. A zasiewy, które rodzą się tylko na urodzajnej glebie, uzależnione są od wpływów i działania Słońca. Ruch słońca na niebie determinuje następstwo pór roku. Zatem czas kolisty, związany z cyklicznością, jest wieczny: oznacza powracanie wiosny i lata, oznacza nieprzerwane życie. Czas jednostkowy natomiast — ten linearny — wiąże się ze skończonością pojedynczego życia, z takim działaniem Słońca-czasu, które „pochłania wszystko”. Mało tego, jednostkowe życie ludzkie obdarzone jest pamięcią, która niknie w obliczu działania czasu i śmierci (por. „Czas” charakteryzowany jest przez podmiot wiersza jako „ojciec” pożądanej niepamięci). Dla ojca dziecka zapomnienie jest „pożądane”, bo nie może on znieść świadomości swej straty. Pocieszenie, chociaż wątpliwe, mo-

---

70 M.K. SARBIEWSKI: *Dii Gentium...*, s. 363.

gące wypływać z faktu odwołania się do Czasu, polegałoby na postanowieniu wyzbycia się jednostkowego i egotycznego myślenia, a także na próbach ujmowania siebie i własnych spraw w kategoriach „globalnych”, w kontekście uniwersum. Co dawałaby taka postawa? Być może — upragniony spokój zdeterminowany świadomością, że wszyscy jesteśmy „wtopieni” w naturę, w której nic nie ginie, wypada nam zatem żyć zgodnie z jej odwiecznie ustalonymi prawami. Niemniej jednak taka postawa nie zadawała poety, bo już w dwu następnych trenach zdecydowanie zwraca się on ku postawie chrześcijańskiej, niektórzy badacze twierdzą nawet, że właściwym zakończeniem cyklu trenologicznego jest *Tren XVIII*, w którym bohater liryczny po okresie „buntu powrócił do źródeł”<sup>71</sup>. Chodzi oczywiście o źródła chrześcijańskie, biblijne.

Jak wynika z prezentowanych przykładów, Kochanowski rozważał ukrytą w grecko-rzymskich mitach mądrość starożytnych, mało tego, był nią zafascynowany. Świadczy o tym fakt, że prawdy ogólne o życiu, człowieczeństwie i śmierci przekazywał właśnie za pomocą historii i obrazów mitologicznych oraz aluzyjnych odniesień do tychże. Oczywiście nie wyklucza to nakładania się na siebie wielu sensów poszczególnych motywów i wątków, bo zarówno erudycja uczonego humanisty, jak i wyobraźnia poety dopuszcza celowe wieloznaczności i literackie niedopowiedzenia.

Zawarta w drugim planie alegorycznym mitów prawda o rzeczywistości, m.in. o wtopieniu człowieczego życia w cykl natury i związkach z ziemią, o nieodwracalnym kresie jed-

---

71 P. WILCZEK: *Przez sen czy na jawie? Tajemnice „Trenu XIX”*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. T. 4..., s. 116. Autor uznał *Tren XIX* jako epilog do dzieła.



nostkowego życia, o podleganiu trafowi śmierci niezależnie od fazy wzrostu i dojrzewania — była nie do zaakceptowania. Konfrontacja logiki pojedynczego człowieka z logiką natury wykazała nieprzystosowanie jednostki, niezgodę na oczywiste prawa tego świata („zła Persefona”). Istniejące w podtekście mitu o Fortunie przekonanie o podleganiu koniecznościom generowanym przez przypadek (Fortuna), co wiąże się z oczywistym ograniczeniem możliwości ludzkiego działania, powoduje — w pojęciu podmiotu lirycznego — fiasko dotychczas wyznawanych zasad i wartości, ukierunkowanych na poszukiwanie swoście pojętej Mądrości. Niepewny, nie do końca pojmowalny przez rozum ludzki świat jawi się jako zagadka. Nieśmiertelna wydaje się tylko miłość, której nie pokonuje śmierć (Orfeusz), ale miłość nie łagodzi bynajmniej ani nie niweluje cierpienia. Aby spróbować odnaleźć jego sens, musiał zwrócić się poeta ku wartościom chrześcijańskim i tradycji biblijnej (Dawid, Hiob) w *Trenach XVII i XVIII*.



## ROZDZIAŁ PIĄTY



# Kamień jako motyw i jako symbol w czarnoleskiej twórczości







**Z**arówno w polsko-, jak i łacińskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego odwołań do motywu kamienia i jego symboliki odnajdziemy wiele. W dziełach polskojęzycznych pojawiają się nawiązania nie tylko do znaczenia zwykłego kamienia przydrożnego jako elementu otaczającej człowieka przestrzeni widzialnej. Zaobserwować możemy zróżnicowane jego kategorie pojęciowe — od postaci występujących w naturze aż do form przez ludzi zmodyfikowanych: od piasku, marmuru, alabastru, diamentu do form takich, jak na przykład drogie kamienie i kamienne budowle, do których zaliczamy również pomniki oraz nagrobne kolumny. Często w twórczości czarnoleskiej odnajdujemy motyw skały — bloku kamiennego (we *Fraszkach*, *Pieśniach*, *Psalterzu Dawidowym*). Jako synonim słowa „skała” stosuje poeta, zwłaszcza w *Psalterzu*, rzeczownik „góra” oznaczający tyle, co potężny twór skalny. Synonimiczne ujmowanie przez Kochanowskiego „skały” i „kamienia” zauważamy w *Psalterzu*, o czym świadczą chociażby słowa *Psalmu* 78, eksponujące moc Najwyższego:

Twardą skałę przerąził, á oto z kámienia  
Zdrój przeźroczysty wypadł nowého strumienia<sup>1</sup>.

---

1 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 1. Cz. 1: *Psalterz Dawidów. Fototypia — transkrypcja. List Jana Kochanowskiego do Stanisława Fogelwедера*. Oprac. J. WORONCZAK. Wrocław 1982, s. 236.

Nie odżegnywał się Kochanowski od potocznego i archetypowego wręcz sensu wyrazu „kamień”, sensu kojarzonego zazwyczaj z bezruchem, martwością i brakiem uczuć wyższych. Takie właśnie znaczenia można wywieść chociażby z obserwacji różnych kontekstowych usytuowań zwrotów: „kamienne serce”, „kamień-człowiek” — wcale nierzadko występujących w utworach czarnoleskich, np. w *Trenie XIV* („Gdzie by też tak kamienne ten Bóg serce nosił, / Żeby tam smutny człowiek już nic nie uprosił?”<sup>2</sup>), w konsolacji *O śmierci Jana Tarnowskiego...* („Kamień by był, nie człowiek, kto by w twej żałości / Chciał użyć przeciw tobie, hrabia, tej srogości”<sup>3</sup>), w mowie *Przy pogrzebie rzecz...* („bo trudno jest z przyrodzeniem walczyć, a serce człowiecze nie jest kamienne i żelazne, jakiego żadna troska i żaden żal nie ruszy — ale z tejże krwi, co sam człowiek, i tegoż ciała stworzone, które jako radość i pociechę swoją czuje, tak z nieszczęścia i z przygody frasować się musi”<sup>4</sup>), w miłosnej pieśni *Pieśń XI* — [*XI Fragment*] („Kamienne-ś serce słowy przenikała. / Teraz w mych oczach wszystko się zmieniło, / Obludne serce wszystko pokazało”<sup>5</sup>).

Oprócz owych sensów tradycyjnych doszukać się możemy w czarnoleskiej twórczości wiele innych znaczeń symboliki kamienia<sup>6</sup>. Przejęte są one przez poetę albo z tradycji grecko-

---

2 J. KOCHANOWSKI: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wrocław 1999, s. 27.

3 J. KOCHANOWSKI: *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego, do syna jego Jana Krysztofa, hrabie z Tarnowa, kasztelana wojnickiego*. W: IDEM: *Treny...*, s. 54.

4 Cyt. za: J. PELC: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987, s. 443—444.

5 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1998, s. 135.

6 Zasygnalizowana w tej części pracy problematyka nie była rozpatrywana w odniesieniu do całej twórczości czarnoleskiej; wyjątek stanowią

-rzymskiej, albo judeochrześcijańskiej i wpisują się w różne porządki symboliczne, związane z tymi dwoma kręgami kulturowymi.

Najmniejsze drobiny skalne — ziarna piasku — jako symbole niemożności przeniknięcia Bożych planów pojawiają się w *Psałterzu*, na przykład w *Psalmie 139*. Jak wynika z wyjaśnień biblistów, taki sens tegoż fragmentu Pisma Świętego jest zgodny z zamysłem literackiego pierwowzoru<sup>7</sup>. Kiedy jednak w *Psalmie 107* pisze poeta o potędze Boga, który swą łaskawość okazuje, zamieniając „piasek w łąkę pełną strumieni”<sup>8</sup>, a gniew wyraża, przeistaczając „grunty płodne / W piasek i w słońce polą nierodne”<sup>9</sup>, wówczas okrucy skał oznaczają jałowość, nieurodzajność ziemi, a tym samym brak życia: śmierć. W pierwowzorze biblijnym jałowość, śmierć i nieurodzaj symbolizowane są poprzez obraz pustyni<sup>10</sup>. Motyw pustyni pojawia się wszakże w polskojęzycznym kalwińskim przekładzie *Psalmu 107* (w tak zwanej *Biblii brzeskiej* z roku 1563), gdzie mowa o działaniu Boga, który „Czyni z rzek pustynie, a potoki wód obraca w suszę. Ziemię urodzajną obraca w niepłodną

---

studia nad *Trenami* i innymi funeraliami Jana Kochanowskiego, w których to badaniach sporo miejsca poświęcono interpretacji skamieniałej Niobe, zob. S. GRZESZCZUK: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1898, s. 50 i n; K. ZIEMBA: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji*. Warszawa 1994, s. 262—263; EADEM: *Znak, pamięć, żałoba. Kamień w twórczości Jana Kochanowskiego*. W: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*. T. 1. Red. naukowa M. ROSZCZYŃSKA, K. WĄDOLNY-TATAR. Kraków 2013, s. 68—83.

7 M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Przeł. K. ROMANIUK. Poznań 1989, s. 172.

8 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 1. Cz. 1: *Psałterz Dawidów...*, s. 339.

9 Ibidem, s. 336.

10 M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 194.

dla złości tych, którzy w niej mieszkają. A zasię pustynią obraca w jeziora, a ziemię spustoszałą w potoki”<sup>11</sup>. Wcześniejsza od kalwińskiej *Biblia Leopolity*, wydana w Krakowie u Szarffenbergów w 1561 roku, w *Psalmie 106* (będącym odpowiednikiem treściowym *Psalmu 107* w tłumaczeniu Jana z Czarnolasu) pomija w ogóle pojęcie „pustyni”, zastępując je pojęciem „puszczy” i „ziemi solnej (a niepłodnej)”<sup>12</sup>.

Z kolei w *Psalmie 105* czarnoleski twórca pisze o „gradzie kamienistym” jako jednej z egipskich plag: „Miasto dżdża z niebá pádał grad kámienisty, / Á z grádem niesłychány wicher ognisty”<sup>13</sup>. Gdy naród wybrany odzyskał wolność, Stwórca otoczył go opieką, ukazując przy tym ponownie swe panowanie nad naturą nieożywioną. Ten sam kamień bowiem, który był wobec Egipcjan narzędziem kary — dla wybranych stał się źródłem łaski: „Tym gwóli wodę láły twárdé krzemienie, / Á po suchych pustyniách ciekły strumienie”<sup>14</sup>. Dla porównania warto wspomnieć, że w analogicznych fragmentach przekładu krakowskiego z 1561 roku oraz w *Biblii brzeskiej* nie ma mowy o kamieniach, lecz o zwykłym gradzie, a zamiast „twardego krzemienia”, dającego ludowi wybranemu wodę i ukojenie, u wcześniejszych tłumaczy mamy „skałę”,

---

11 *Biblia święta to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu, właśnie z żydowskiego, greckiego i łacińskiego, nowo na polskie z pilnością wiernie wydane w Brześciu Litewskim 1563*. [Biblia brzeska, Biblia Radziwiłłowska, bądź Biblia pińczowska, zbiory starodruków Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. 8324], k. 321 v.

12 *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu, na polski język z pilnością według łacińskiej Biblii od Kościoła Krześcijańskiego powszechnego przyjętej, nowo wyłożona*. [Biblia Leopolity, zbiory starodruków Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. 8307]. Kraków 1561, k. dDd5 v.

13 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 1. Cz. 1: *Psalterz Dawidów...*, s. 324.

14 *Ibidem*.

„opokę”<sup>15</sup>. Nowatorstwo w polskim języku literackim i inwencja artystyczna poety czarnoleskiego okazują się więc w tym zestawieniu wyraziste.

Kochanowski w celu ukazania wielkości Boga nawiązuje niekiedy, nie tylko zresztą w *Psalterzu*, do motywu z *Księgi Wyjścia* (wj 17,6), motywu przedstawiającego sytuację, kiedy to Mojżesz na rozkaz Pana sprawił, że woda wypłynęła ze skały. Tak jest na przykład we fraszce *Modlitwa o deszcz* (F III 72). Wyobrażnia poetycka Jana z Czarnolasu jest więc, jak widać, bardziej wyczulona na szczegóły, a elementy natury nieożywione są ukazane jako narzędzia Bożej kary lub łaski.

W *Psalmie 78* oraz *Psalmie 97* stosuje poeta określenie „bogowie z kamienia”: „Bogów sobie z kámieniá nowych nákowáli”, „Á chłubią sie, szaleni, / Bogi swémi z kámieni”<sup>16</sup>. Renesansowy twórca charakteryzuje w ten sposób posągi, które czcili niewierni Izraelici w czasie, kiedy odwrócili się od swego Boga. *Biblia Leopolity* w analogicznych fragmentach tłumaczonego tekstu (*Psalmowi 78* z *Psalterza* czarnoleskiego odpowiada w krakowskim przekładzie z 1561 roku *Psalm 77*, a treść *Psalmu 97* autorstwa Kochanowskiego jest analogiczna do treści *Psalmu 96* z *Biblii Leopolity*) zawiera inne określenie: „rzezane bałwany”, np. w *Psalmie 77* czytamy: „Niech będą pohańbieni wszyscy ci, co wyrządzają cześć a chwałę rzezanym Bałwanom”<sup>17</sup>.

---

15 W *Biblii Leopolity* czytamy: „Uczynił z dżdżów ich grad: ogień pałający w ziemi ich [...]. Rozszczepił skałę i płynęły wody”, zob. *Biblia to jest Księgi...*, k. DDD4 v.; *Biblia brzeska*: „Puścił na nie grady, i ogień pałający na ziemię [...]. Otworzył opokę i wypłynęły wody”, zob. *Biblia święta...*, k. 320 v.

16 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie...*, s. 243, 299.

17 *Biblia to jest Księgi...*, k. CCC5 r., k. DDD2 v. Zachowuję oryginalną pisownię: w starodruku „bałwany” zapisane zostały wielką literą, co miało



Nowatorstwo języka Kochanowskiego znów daje się zauważyć, gdy porównamy analogiczne frazy jego dzieła z kalwińską *Biblią brzeską*, która, najprawdopodobniej wzorem *Biblia Leopolity*, również nazywa czczone przez grzeszny lud posągi — „bałwanami”<sup>18</sup>. W tym kontekście innych polskich przekładów *Księgi Psalmów*, poetyckie określenie czarnoleckiego twórcy — „bogowie z kamienia” — ma swój wymiar konkretny i metaforyczny. Konkretny, bo wskazuje na realne przedmioty kultu Izraelitów. Sens metaforyczny wynika natomiast ze zderzenia symboliki martwego przedmiotu z pojęciem bóstwa (istoty wiecznie żywej i trwałej), co daje efekt oksymoronu. Ani Jakub Wujek, ani nawet dwudziestowieczni tłumacze *Biblia Tysiąclecia* nie zastosowali już — za Kochanowskim — tego poetyckiego sformułowania. Poeta, który zresztą na określenie przedmiotów kultu bałwochwalczego stosuje szereg innych sformułowań, na przykład „zdechły trup”, „rytę bogi”, „niegodné mąszkary”<sup>19</sup> — pokazuje głupotę tych, którzy materialne przedmioty obdarzają czcią, bo przecież w tym religijnym kontekście wypowiedzi poetyckich *Psalterza* symbolem martwoty i bezruchu jest właśnie kamień.

Pogański kult kamienia potępiany jest, co prawda, po wielokroć w *Starym Testamencie*, to jednak w niektórych fragmentach *Biblia* ów martwy element natury staje się symbolem mocy Boga. „Żywym kamieniem” jest Chrystus. To Syn Boży odnosi do samego siebie słowa *Psalmów* 22 i 118 o wzgardzonym zrazu przez budowniczych kamieniu węgielnym, który stał się narożnikowym elementem podtrzymującym całą bu-

---

oddawać emocjonalny stosunek wyznawców do przedmiotu pogańskiego kultu.

18 *Biblia święta...*, k. 312 v., k. 318 r.

19 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie...*, s. 328—331.

dowlę<sup>20</sup>. W *Psalmie 118* Kochanowskiego ów drobny, aczkolwiek najistotniejszy element konstrukcji gmachu również zostaje wyeksponowany jako symbolizujący przyjście Mesjasza: „Kámién od rzemieślników niedbáłych wzgárdzony / Ná kąt czelny jest włożony”<sup>21</sup>.

W twórczości czarnoleskiej obocznie do wyrazu „kamień” stosowany jest inny, mianowicie — „skała”. Przy czym znaczenie symboliczne tego ostatniego bywa różne w zależności od kontekstu wypowiedzi poetyckiej, a odpowiednio dobrane epitety nadają temu słowu dodatnie lub ujemne znaczenie. W niektórych pieśniach czy fraszkach „przykre” lub „ostre skały”, sytuowane przy brzegu morza czy skryte w samym morzu — stają się synonimem albo nieprzyjaznej człowiekowi natury, niesprawiedliwości albo przeciwności losu. Na przykład fraszka *Na utratne* (F I 11), przedstawiając obraz poetycki rosnącego na „przykrej skale” drzewa figowego, sugeruje odbiorcy, że najwyższe godności i urzędy ziemskie, symbolizowane przez słodkie owoce niedostępnego drzewa, często dostają się w niegodne ręce. Ludzie mało wartościowi i chciwi przedstawieni są jako wrony i „krucy”: „wszytko drudzy zjedzą, / A ludzie godni gdzieś na stronie siedzą”<sup>22</sup>. Ponadczasowa ta prawda, przekazana czytelnikowi, świadczy o niezwykle bystrej obserwacji przez poetę społeczności ludzkich. Zdaje on sobie sprawę, że nie tylko mądrość, zdolności i odpowiednie predyspozycje psychiczne mogą zapewnić wartościowemu człowiekowi miejsce w hierarchii społecznej. O miejscu tym decydują bowiem także: spryt, zrządzenie losu, a niejednokrotnie też nieuczciwe czy wręcz nieczne działania niektórych osób.

---

20 M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 82.

21 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie...*, s. 363.

22 J. KOCHANOWSKI: *Poezje*. Wstęp i oprac. J. PELC. Warszawa 1988, s. 24—25.

W związku z obserwacją doczesnego życia i czyhających na każdego człowieka niebezpieczeństw, pozostają obrazy poetyckie niektórych pieśni. W *Pieśni I* ze zbioru *Pieśni kilka*, nawiązującej do tradycyjnego motywu literackiego „życia-żegluga”, obraz zakrytych w głębi oceanu twardych skał, o które może się rozbić każdy okręt — symbolizuje nieszczęścia czyhające na każdego w jego codziennej egzystencji: „Więc jeśli człowiek jedną skałę minie, / Wnet na to miejsce na inszą napłynie”<sup>23</sup>.

Takie same pejoratywne konotacje „skały” pojawiają się w wierszach miłosnych, nawiązujących do motywów mitologicznych. I tak na przykład we fraszce *O Miłości* (F III 9) nieszczęsny kochanek przedstawiony został jako cierpiący katusze Prometeusz, a przykucie do bloku skalnego obrazuje miłosną udrękę. Inaczej rzecz się przedstawia w wierszu *Do Piotra Kłoczowskiego* (F II 26), gdzie „wysoka skała” Sybilli, wspomniana przez życzącego szczęśliwej podróży przyjaciela, to zarówno erudycyjny odnośnik do VI księgi *Eneidy* Wergiliusza, jak i nawiązanie do biografii twórcy: młodzińskich podróży Kochanowskiego po ziemi włoskiej. Podobnym zresztą erudycyjnym ozdobnikiem i wspomnieniem z podróży są, jak się wydaje, „Sybilline lochy” z fraszki *Do gór i lasów* (F III 1)<sup>24</sup>.

Kiedy jednak podmiot liryczny czarnoleskiej twórczości gani tych, którzy o cnotę nie dbają i ani myślą „poświęconej dostępować skały” (P I 1)<sup>25</sup>, wówczas sens słowa „skała” jest analogiczny do tego z *Księgi Psalmów* (a zatem także do sensu z *Psałterza* „przekładania” Kochanowskiego). Jak dokumentują religioznawcy, symbolika poświęconej skały skojarzona z bóstwem czy Domem Boga nie wynika wyłącznie z tradycji

---

23 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 115.

24 J. KOCHANOWSKI: *Poezje...*, s. 56—57, 85, 88.

25 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 9.

chrześcijańskiej: jeszcze w czasach przedislamskich w Arabii przedmiotem kultu był kamień skalny, w którym objawiać się miało *sacrum*. Nie chodziło oczywiście wyznawcom o kamień jako taki, ale o objawienie w nim bóstwa<sup>26</sup>.

Zwraca się też często uwagę na fakt, że Dawid psalmista niejednokrotnie nazywa Boga „skałą”<sup>27</sup>. Kochanowski też odwołuje się w *Psalterzu* do symboliki skały. Odnosi się ona do wysokiego dostojęstwa samego Boga, ale jednak w *Psalterzu* czarnoleskiego poety „skała” (opoka) oznacza głównie ostoję, bezpieczeństwo, miejsce święte, na które Stwórca wyprowadza swych wiernych wyznawców. Zauważamy to na przykład w *Psalmie* 61: „Usłysz mé prośby, Boże władze wiecznej, / [...] / Postaw mię ná niedostąpionėj skále, / Gdzie bych się już mógł ni bać żadnej trwogi”<sup>28</sup>. W *Psalmie* 31 natomiast prośbę do Boga wyraża podmiot takimi oto słowy: „Weźmi mię w swą obronę, niezwalczony Pánie, / Á to zá twardą skále i zamek mi stánie”<sup>29</sup>. Podobny zresztą sens mają nawiązania do motywu skały w *Psalmach* 30 i 60 w *Biblii Leopoldy*, na przykład: „wywyższyłeś mnie na opocę”<sup>30</sup>, a także we fragmentach *Psalmów* 31 i 61 w *Biblii brzeskiej*: „Nakłoń ku mnie ucha twego, a wybaw mię [...] bądźże mi jako mocna skała i domem obronnym”; „Wysłuchaj Boże wołania mego [...] wywiedźże mię na skałę, która jest wyższa niż ja”<sup>31</sup>.

Wyraźnie daje się zauważyć, że Jan z Czarnolasu, inaczej niż tłumacz *Biblii brzeskiej*, stara się nie nazywać Stwórcy „skałą”, unika wręcz tego rzeczownikowego epitetu w odniesieniu do

---

26 M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 214.

27 Ibidem, s. 215.

28 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie...*, s. 180.

29 Ibidem, s. 91.

30 *Biblia to jest Księgi...*, k. AAA6 v., k. BBB6 v.

31 *Biblia święta...*, k. 297 r., k. 306 v.

Osoby Świętej. Inaczej rzecz się przedstawia w przekładach innowierczych. W przekładzie kalwińskim na przykład odnajdujemy określenia, w których porównuje się Boga do skały: „Pan jest opoka moja” — *Psalm 18* (pokrewne sformułowania w *Psalmach 19* oraz *42 Biblii brzeskiej*)<sup>32</sup>.

Kochanowski rezygnuje z porównań Najwyższego do skały (opoki). Zarówno w *Psalmach*, jak i wzorowanych na poetyce psalmu *Trenach XVII* oraz *XVIII* stosuje autor renesansowy następujące nazwy: Pan, Bóg, dodając niekiedy stosowne epitety: „święty”, „wieczny”, „niezwyciężony”, „wielowładny” (*Psalmy 18, 42, 65*), „wiekuisty” (*Tren XVIII*). W *Trenie XIX albo Śnie* zauważamy natomiast peryfrastyczną nazwę Boga: „Twórca wszech rzeczy” (por. słowa prozopopei duszy zmarłej matki: „Twórcę wszech rzeczy widziem w Jego majestacie”<sup>33</sup>). Nawet wówczas, kiedy, podążając za biblijnym wzorem, pragnie poeta podkreślić, że Bóg jest źródłem jego człowieczej mocy — nie stosuje w odniesieniu do Stwórcy porównania ze skałą (opoką). Pisze bowiem: Bóg to „moc jest i siła moja”, „twiędzo moja”, „Pan, twirdza moja”<sup>34</sup>. Wniosek stąd wypływa taki, że szesnastowieczny humanista, myśliciel renesansowy i poeta chciał za pomocą odpowiednio dobranych środków artystycznego wyrazu jasno zaznaczyć różnicę pomiędzy istotą bytów przynależnych do świata przyrody, które są Bożym dziełem i świadectwem Jego potęgi, a charakterem bytów me-

---

32 *Biblia święta...*, k. 293 v., k. 294 v., k. 301 v.

33 J. KOCHANOWSKI: *Treny...*, s. 44.

34 Por. *Psalmy: 18, 19, 92*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie...*, s. 52, 60, 287. W jednym tylko *Psalmie 94* dla wyrażenia ufności i wiary w Bożą ochronę przed złem, podmiot liryczny wyznaje: „Panie, Tyś moją skałą, Tyś mój obrońcą” — w tym jednym fragmencie polski twórca renesansowy jest zapewne bardzo bliski oryginału, zob. *ibidem*, s. 291.

tafizycznych. Dlatego też kamienie, skały, góry — to domena materii, podlegająca władzy Najwyższego, czego dobitnym wyrazem są chociażby słowa *Psalmu* 65: „Ty wielowładny, góry niezmierzone / W ich gruncie trzymasz”<sup>35</sup>. Moc Stwórcy, zestawiona z potęgą gór, eksponowana jest też w *Psalmie* 104: „Pan, który kiedy pojrzy, ziemią drży, Pan, który / Kiedy ręką gór dotknie, dymem pójdą góry”<sup>36</sup>.

Inwencja słowna poety powoduje, że w jego dziełach, a w szczególności w *Psałterzu*, różne nazwy oznaczają niekiedy to samo pojęcie. Przykładowo, „syjońska skała” oznacza zarówno świętą górę Syjon, jak i Dom Boga (*Psalms* 48, *Psalms* 50). Nie chodzi oczywiście o dosłowne rozumienie tego określenia jako mieszkania bóstwa, ale o przenośnię, kojarzenie miejsca z cechami i atrybutami Boga samego: z Jego potęgą, łaskawym czy też gniewnym obliczem, a także z samym dziełem Jego stworzenia. Inne nazwy stosowane przez poetę to: „Syjon”, „Góra Pańska”: „Góra Pańska jest góra rodna i obfita, / Góra niedostąpiona, góra znamięnita. / Co się próżno wspinacie, góry zazdrościwé, / Przeciwno Pánskiej górze? Tu Bóg osobiłwé / Mieszkánie sobie obrał [...]”<sup>37</sup>. W tekście Kochanowskiego wielość epitetów — jak widać — oddaje piękno i różnorodność wszelkiego stworzenia Niebieskiego Artysty, docenianego okiem artysty ziemskiego.

Pasma górskie, ich tajemniczość i niedostępność już u zarania dziejów ludzkości budziły respekt, góry łączono z pojęciem *sacrum* w wielu religiach świata. „W religijnym odczuciu — jak pisze badacz — góry są bliższe Bogu niż równiny [...]. Historia religii zna różne święte góry, które [...]

---

35 Ibidem, s. 192.

36 Ibidem, s. 319.

37 Ibidem, s. 200, 203.

stanowiły kosmiczny punkt spotkania się nieba z ziemią [...]. Aramejczycy mówili o Bogu Izraelitów, że jest »Bogiem gór«<sup>38</sup>. Autor czarnoleski zdawał sobie zapewne sprawę z faktu, że i dla starożytnych Greków wzniesienia terenu były miejscem wyjątkowego kultu. Kiedy pisał w *Fenomenach* o gwiazdozbiornie Panny, powtarzał za Aratosem legendę, że z nastaniem wieku srebrnego utożsamiana z ideą sprawiedliwości Panna uciekła na wysoką górę, z której od czasu do czasu schodziła do ludzi. Kiedy zapanował wiek żelazny — ostatecznie porzucając ziemski padół, udała się na nieboskłon i świeci na firmamencie do dziś<sup>39</sup>. Góra zatem to miejsce ziemskie, ale wyjątkowe, bo symbolizuje drogę do nieba, czy może raczej etap pośredni w dążeniu do doskonałości.

Jeśli skoncentrujemy się na tej symbolice kamienia w dziełach czarnoleskich, która wyraźnie nawiązuje do kultury i tradycji antycznej kręgu grecko-rzymskiego, to Kochanowski jawi się nam jako miłośnik klasycznej sztuki i poezji, kształtów i piękna opartego na harmonii, proporcji, kompletności. W tej grupie tekstów częściej przywoływany jest motyw kamienia przetworzonego, oszlifowanego czy poddanego obróbce przez artystę bądź rzemieślnika. Fascynacje antykiem greckim oddaje chociażby sześciowersowy urywek poematu o muzach, zachowany jako [XII] *Fragment*, a prezentujący uroczy obrazek gorącego lata i wysokich drzew, które dają długie cienie na parnąską łąkę. Ustawione na łące stoły „z kamienia ciosane” i ławy „krętnym bluszczem przyodziane”<sup>40</sup> są niejako znakiem ponadczasowości i monumentalizmu wartości przekazanych przez antyk. Nawet kamienna wieża, w której

---

38 M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 62.

39 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. T. 2. Wstępem i przypisami opatrzył J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1953, s. 330.

40 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. T. 3..., s. 27.

zamknięta została wspomniana w utworze pieśniowym mitologiczna Danae (P II 4)<sup>41</sup>, symbolizuje nie tylko bezwzględność, twardy los i nieszczęście, ale także niezawinioną karę będącą wyrokiem losu, co niejednokrotnie podkreślane jest w literackich dziełach antyku grecko-rzymskiego, do których odwoływał się i które imitował tak często polski renesansowy poeta.

W wielu utworach pojawia się nawiązanie do twórczości Orfeusza i Amfiona (w *Pieśniach*, *Fraszkach*, *Fragmentach*, *Trenach*), czyli autorów, którzy — według legendy — swym śpiewem poruszali nawet kamienie<sup>42</sup>. Odczytujemy to jako gloryfikację poetyckich starożytnych wzorców, sygnał łączności szesnastowiecznego autora z tradycją dawną, ale także — konwencjonalny topos „niemownych kamieni”, przywoływany zarówno w poezji miłosnej (por. P I 21: „Słuchajcie wy, nocne cienie, / I niemowne kamienie”<sup>43</sup>), jak i w twórczości żałobnej („Snadźby lepiej, by jeno nie czuć żalu swego, / Twardą skałą gdzie stanąć śród morza hucznego”<sup>44</sup>), a służący eksponowaniu siły uczuć: tak miłosnej skargi, jak i żałobnego płaczu.

W pieśniach miłosnych i fraszkach, przy lirycznym opisie posągowego piękna kobiecego ciała odwołuje się Kochanowski do materiałów sztuki rzeźbiarskiej: kamienia, marmuru, alabastru. Materiały te podkreślają ważność sztuki jako tej, która upamiętnia, utrwała stworzoną przez Boga doskonałość, przy czym sztuka rozumiana jest — tak jak pojmowali ją starożytni mistrzowie — jako wytwarzanie zgodne z wy-

---

41 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 59—62.

42 W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 36, 799.

43 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 44.

44 J. KOCHANOWSKI: *Pieśń żałobna*. W: *Pieśni...*, s. 137



uczonymi regułami i zasadami<sup>45</sup>. Łączność z artystami antycznymi, z Fidiaszem na czele, zasygnalizowana jest albo wprost, jak w pieśni o urodziwej Hannie: „i wy, co marmur cieszenie, / [...] Malujcie tę piękną twarz i rzeźcie w kamieniu! [...] Ani zacny Fidyjas, jako wy możecie / Z tej tylko samej sztuki sławni być na świecie”<sup>46</sup>, albo nasuwa się jako bezwiedne skojarzenie, na przykład przy lirycznym opisie boskich niemal kształtów Magdaleny — we fraszce *Do Magdaleny* (F III 28). Niekiedy motyw kamienia (wymienne: marmuru) jako tworzywa sztuki rzeźbiarskiej, pojawia się w celu wyrażenia poglądu o wyższości poezji nad rzeźbiarstwem i malarstwem, bo jedynie sława pochodząca z „dowcipu poety”, jak świadczą słowa fraszki *Do Paniej* (F I 97) — „wiecznie stoi, / Ta gwałtu nie zna, ta się lat nie boi”<sup>47</sup>. Nieraz poeta poprzez przywołanie wskazanych motywów odkrywa przed odbiorcą swoją świadomość warsztatową. We *Fraszkach* na przykład język-tworzywo poetyckie porównany zostaje do materiału budowlanego: kamienia, gruzu, cegieł, a fraszkopisarz przedstawia się w roli „rzemieślnika słowa”<sup>48</sup>.

Stosunkowo często w twórczości Jana Kochanowskiego odnajdujemy motyw drogich kamieni (oszlifowanych, upiękaszonych przez człowieka). Niezależnie od statusu gatunkowego utworu — czy to w drobnych fraszkach, czy to w pieśniach lub wysoko cenionych w ówczesnej hierarchii genologicznej psalmach — określenie „drogich kamieni” niemal zawsze w kontekście utworu oznacza bogactwo, splendor i najwyższe godności (*Na zdrowie* (F III 54), P I 1, *Psalm 19*, *Psalm 21*, *Psalm 45*, *Psalm 82*).

---

45 W. TATARKIEWICZ: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa 1987, s. 62.

46 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 125.

47 J. KOCHANOWSKI: *Poezje...*, s. 47.

48 Por. fraszka *O fraszkach* (F I 87). Ibidem, s. 44.

O ile kruchość szlachetnego alabastru (w naturze — przypomnę — jest to drobnoziarnista odmiana gipsu, minerał zwykle barwy białej) kojarzy czarnoleski poeta najczęściej z pięknem, kruchością, subtelnymi kształtami, to już poprzez twardość i piękno diamentu wyraża twórca to, co w człowieku i ludzkim losie złe, niepokojące lub nieprzewidywalne. Przykładowo, nieczułość serca symbolizuje diament we fraszce *Do Hanny* (F II 66), wyrzuty sumienia i hiperbolizację wstydu wyraża metafora wyrytego w diamencie podłego uczynku — we fraszce *Do swych rymów* (F II 76), a metaforę diamentowych gwoździ w rękach Musu (P I 1) możemy odczytać jako okrucieństwo wyroków przeznaczenia, które są nieodwołalne, a człowiek podlegać im musi niezależnie od swej woli.

Marmur i alabaster symbolizują niekiedy minione potęgi bądź zniszczone przez działanie czasu dawne piękno, na przykład w jednej z pieśni (P I 1) przypomniane są antyczne pałace Rzymian, budowane na kamiennych groblach, wysuniętych w morze<sup>49</sup>, zaś w *Satyrze* szesnastowieczne realia skonstrastowane zostają z dawną wspaniałością Sarmatów, kiedy to w ojczyźnie „złote były dachy, / A białym alabastrem budowane gmachy”<sup>50</sup>. Warto dodać, że o ile alabaster ma w poezji Kochanowskiego niemal zawsze nacechowanie dodatnie, to marmur często zyskuje konotacje pejoratywne: oznacza między innymi klimat emocjonalnego chłodu w pałacach bogaczy, nieszczęśliwą miłość, śmierć lub samotny grób<sup>51</sup>. Trzeba jednak nadmienić, że odpowiednio dobrane epitety zmieniają sens symboliczny marmuru, zwłaszcza w epitafiach Kochanow-

---

49 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 7.

50 J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. T. 1..., s. 66.

51 J. KOCHANOWSKI: *Epitafium Andrzejowi Bzickiemu, kasztelanowi chełmskiemu, Do Miłości, Na dom w Czarnolasie*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 57, 99, 100.

skiego: tam, gdzie mowa o zmarłych, którzy dostąpili szczęścia wiecznego, czyli głównie w laudacyjnych fragmentach tekstów żałobnych — kamień staje się symbolem godności i dobrej pamięci o zmarłych<sup>52</sup>.

W kilku utworach czarnoleskiego poety pojawia się motyw kamiennej lub marmurowej kolumny. O rozległej symbolice wertykalności kolumny rozpisywali się badacze szczegółowo, Manfred Lurker wspominał między innymi, że „kolumny wolno stojące, podobnie zresztą jak głazy kamienne, były też niekiedy traktowane jako pomniki”<sup>53</sup>. I do tego właśnie znaczenia zdawał się nawiązywać poeta, kiedy w jednej z pieśni (P I 1), będącej swobodną przeróbką ody Horacjańskiej (III 24), pouczał rodaków: kto chce być nazwany „ojcem ojczyzny”, a swoje nazwisko zapisać „na wysokich kolumnach” (czyli, w domyśle — w pamięci potomnych) — niechaj hołduje cnocie i daje dobry przykład swym dzieciom, bo największym posagiem, jaki dzieci mogą uzyskać od rodziców, są wzory „postępków uczciwych”<sup>54</sup>.

Inny sens ma kolumna — nagrobny pomnik w dwu łacińskich *foricoeniach*: 119 oraz 120<sup>55</sup>. O tragicznej wymowie tych bardzo osobistych wierszy, pisanych po śmierci dwu córek, wspominał Janusz Pelc<sup>56</sup>. W obu wierszach nieszczęście ojcowskie zestawione zostało z sytuacją Niobe, a nieczuły nagrobny kamień, któremu poeta brak owego czucia zazdrości,

---

52 J. KOCHANOWSKI: *Nagrobek Jej Mości Paniej Wojewodzinej Lubelskiej*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 108.

53 M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 89.

54 J. KOCHANOWSKI: *Pieśni...*, s. 8.

55 J. KOCHANOWSKI: *Foricoenia, czyli fraszki łacińskie*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1956, s. 127.

56 J. PELC: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987, s. 306.

oznacza pamiątkę ojcowskiej tragedii (*Foricoenium* 119). Nie dopatrywałabym się jednak katastroficznej wizji świata w *Foricoenium* 120, gdzie końcowy wers wyraża ponurą myśl o przemijaniu i kresie wszelkich rzeczy tego świata<sup>57</sup>. W tłumaczeniu Leopolda Staffa słowa ostatniego wersu brzmią następująco: „Jutro zdepcze dzisiejszy dzień w mroków otchłani”<sup>58</sup>. Nawet wspaniałe piramidy, pomniki, kolosy w swoim czasie pochłonie — jak podkreśla podmiot wiersza — ziemia. Motyw matki ziemi, powracający często w pismach Ojców Kościoła, oznacza wprawdzie przemijanie, cielesność i grzech, ale przecież to, co złożone do ziemi, zwłaszcza ludzkie ciało, staje się niejako nasieniem przyszłej przemiany i odrodzenia, bo wiara chrześcijańska to zapewnia<sup>59</sup>. A trudno przypuszczać, że podmiot liryczny *Foricoenium* 120 wypowiada się w tym wypadku z innej perspektywy niż perspektywa chrześcijanina.

Do dwu łacińskich *foricoeniów* nawiązuje polska fraszka *Na słup kamienny* (F III 84). Wspomniany w tytule utworu kamień może być rozumiany jako symbol trwania, stałości — w opozycji do zmieniającego się świata. Sugeruje też pewien ludzki niepokój, zagnieżdżony w duszy. Tytuł staje się tu jedynie pretekstem do refleksji na temat Bożej sprawiedliwości, człowieczego losu i sprzeczności, w jakie wikała się myśl ludzka. Rozum bowiem podpowiada, że racjonalniej byłoby na świecie, gdyby „się złym źle, [a] dobrym dobrze działo”<sup>60</sup>. Nieraz jednak ludzi dobrych spotykają w życiu tragedie, z kolei złoczyńców niejednokrotnie nie dosięga żadna kara, wręcz przeciwnie: żyją oni często szczęśliwie i dostatnio.

---

57 Por. ibidem.

58 J. KOCHANOWSKI: *Foricoenia...*, s. 127.

59 W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 667; por. M. LURKER: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 279.

60 J. KOCHANOWSKI: *Poezje...*, s. 115.

Krótką fraszka wręcz prowokuje do podjęcia kwestii teodycei, roztrząsanej zresztą nie tylko przez teologów katolickich, ale przez różnych filozofów od dawna: jak pogodzić istnienie zła w świecie ze sprawiedliwością Boską? *Unde malum?* I chociaż, jak stwierdził Janusz Pelc: „konkluzja wiersza polskiego głosi ideę pobożnego żywota w cnocie”<sup>61</sup>, to jednak końcowa fraza, brzmiąca niczym wyuczona formułka, nie wydaje się rozwiązaniem zarysowanego w temacie utworu problemu. Poucza jedynie, jak żyć. Bo przecież już we wstępnej wypowiedzi poeta wyraźnie zaznaczył, że porusza kwestię taką, z której „się dowcip wypieść nie może człowieczy” i która „niejednemu „sumnienie i serce zatrwoży”<sup>62</sup>.

Owa trwoga, która towarzyszy podmiotowi lirycznemu wierszy czarnoleskich w trakcie rozważania kwestii teodycei, jeszcze wyraźniej eksponowana jest w *Trenach*, a zwłaszcza w *Trenie XI*, gdzie natrafiamy na rozpaczliwe słowa — według niektórych badaczy — bluźniercze z punktu widzenia chrześcijanina, a tym bardziej katolika<sup>63</sup>: „Kogo kiedy pobożność jego ratowała? / Kogo dobroć przypadku złego uchowała? / Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy”<sup>64</sup>. To właśnie *Tren XI* najdobitniej, spośród wszystkich utworów tego żałobnego cyklu, w sposób rozpaczliwy wyraża niepojętą przez człowieka sprzeczność pomiędzy sprawiedliwością i dobrem istoty Boga a pierwiastkiem zła, przenikającym dzieło Jego stworzenia.

Problematyka cierpienia i istniejącego w świecie zła poruszana jest i w innych utworach żałobnego cyklu poświęco-

---

61 J. PELC: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu...*, s. 306.

62 J. KOCHANOWSKI: *Poezje...*, s. 115—116.

63 Zob. S. GRZESZCZUK: *Kochanowski i inni...*, s. 78—81.

64 J. KOCHANOWSKI: *Treny...*, s. 22.

nego Orszulce. W szeregu trenów, pisanych u schyłku życia, zawarł poeta czarnoleski sumę swych życiowych przemyśleń, wyrażonych częściowo we wcześniejszych wierszach. A są to rozważania dotyczące nie tylko bólu po odejściu osoby bliskiej, nie tylko postawy jednostki w sytuacji tragicznej, nie tylko tematu ludzkiej wolności i godności. Na przykładzie jednostkowym rozpatrzona została egzystencjalna sytuacja człowieka każdego.

W rozległej problematyce *Trenów* — motyw ludzkiego cierpienia jawi się jako jeden z wielu, przy czym pośrednio wiąże się on z symboliką kamienia (co zauważamy chociażby w *Trenach* IV, XIII, XV). W *Trenie* XV marmurowy słup, rozumiany jako posąg Niobe<sup>65</sup>, wyposażył poeta w atrybuty żywego, bolejącego człowieka, pisząc: „Jednak i pod kamieniem żywią skryte rany”, a nieszczęsna matka od wieków stoi nieruchomo „wiatrom szalonym na wstręcie”<sup>66</sup>. Bólu po stracie kogoś bliskiego nie odnosi poeta wyłącznie do siebie czy do mitologicznej postaci. Źródło wypływające ze skały skojarzone zostało z „krwawymi łzami” rozpaczającego rodzica. Sytuacja Niobe staje się tu ponadjednostkowa, uniwersalna, jest wręcz znakiem umownym, sygnałem pewnej życiowej sytuacji.

W twórczości Kochanowskiego pojawiają się odwołania do różnych odmian kamienia, od najdrobniejszego piasku począwszy, poprzez kamień przydrożny i głaz, a na skale (opoce) kończąc. Ta ostatnia rozumiana jest często (zwłaszcza w *Psałterzu*) jako synonim góry. Oprócz nazw form występujących w naturze (piasek, marmur, alabaster) istnieją w twórczo-

---

65 Więcej uwag na ten temat w: K. ZIEMBA: *Znak, pamięć, żałoba. Kamień w twórczości Jana Kochanowskiego*. W: *Kamień w literaturze...*, s. 75—81.

66 J. KOCHANOWSKI: *Treny...*, s. 29.

ści czarnoleskiej odwołania do rozmaitych typów kamienia przetworzonego, przystosowanego do użytku człowieka: ławy kamienne, budowle, rzeźby, pomniki i kolumny nagrobne, oszlifowane i nieoszlifowane kamienie szlachetne). Motyw nieprzetworzonego kamienia jako elementu samej natury czy szerzej — cząstki dzieła stworzenia — zazwyczaj występuje w utworach nawiązujących do tradycji judeochrześcijańskiej. W *Psalmach* obrazuje on moc Boga, a jako element podtrzymujący gmach symbolicznej budowli odnosi się do Chrystusa. Także temat skały (obocznie: opoki, góry) pojawia się częściej w *Psalterzu* niż w innych dziełach poety. Symbolizuje ona miejsce święte, majestat Boga, bezpieczeństwo i oparcie, które człowiek uczciwy ma w Stwórcy. Unika jednak Kochanowski określenia „skała” w odniesieniu do istoty samego Boga. Zestawienie *Psalterza Dawidowego* z wcześniejszymi renesansowymi przekładami *Księgi Psalmów* (na przykład z katolicką *Biblią Leopolity* i kalwińską *Biblią brzeską*) dowodzi wyjątkowej inwencji artystycznej, a przede wszystkim nowatorstwa Kochanowskiego na gruncie polskiego języka literackiego.

Bywa, że „skała” w dziełach czarnoleskich staje się synonimem nieczułości, niewzruszoności, milczącego bólu, a nawet niebezpieczeństw czyhających w życiu na każdego człowieka (głównie w *Pieśniach* i we *Fraszkach*). Niekiedy motyw skały, kojarzony z literackimi dziełami starożytnych mistrzów, staje się swego rodzaju erudycyjnym ozdobnikiem danego tekstu albo też łączy się ze wspomnieniem przebytych podróży i dawnych obrazów z nimi związanych.

Motywy odnoszące się do kamienia przetworzonego lub przystosowanego do użytku ludzi częściej pojawiają się w wierszach nawiązujących do tradycji antyku grecko-rzymskiego. Wiersze te mają albo charakter metapoetycki, albo refleksyjny (ale są wśród nich także utwory żałobne i miłosne).

I tu, w zależności od kontekstu, symbolika kamienia jest rozległa. Kojarzyć się ona może zarówno z cennymi dla człowieka wartościami, jak i przeciwnie — z negatywnymi aspektami rzeczywistości, na przykład z istniejącym w świecie złem. Są to utwory, w których Kochanowski rozważa rozmaite kwestie warsztatu poetyckiego, filozoficzne, moralne, czyli problematykę rozpatrywaną już w dziełach będących trwałym dziedzictwem kultury antyku, zarówno judeochrześcijańskiego, jak i grecko-rzymskiego. Dziedzictwo to jest dla poety cenniejsze od drogich kamieni i niczym skała — o wiele bardziej odporne na bieg czasu niż krucha postać człowieka.









## Zakończenie

**W**szelkie motywy, obrazy poetyckie, symbole i alegorie pojawiające się w całej niemal twórczości Jana Kochanowskiego są wyrazem swoście rozumianego humanizmu renesansowego, który bodaj najsilniej dochodzi do głosu w czarnoleskiej twórczości funeralnej, a zwłaszcza w *Trenach*. Humanizm ten ujawnia się zarówno w rozważaniach poety o doczesnym życiu człowieka w jego ziemskim wymiarze, jak i w dociekaniach dotyczących perspektywy eschatologicznej.

Dostrzeganie i docenianie tego, co ulotne, drobne i krótkotrwałe, łączy się z próbą wnikięcia w istotę *sacrum*, przy jednoczesnym uświadamianiu sobie przez podmiot mówiący czarnoleskiej twórczości człowieczej niedoskonałości i ograniczoności poznania („Skryte są Pańskie sądy”). Dramatyzm ludzkiej wędrówki przez życie, marzenie o wolności, miotanie się myśli człowieczej pomiędzy świadomością śmierci a pragnieniem nieskończoności, obrona godności ludzkiej — te i szereg innych motywów w jego twórczości pozwoliły badaczom nazwać Jana z Czarnolasu „poetą egzystencji”, choć może równie adekwatne do charakteru jego twórczości byłoby określenie „poeta człowieczego losu”.

Do tego, co już powiedziano na temat „humanistycznej postawy” podmiotu lirycznego nie tylko *Trenów*, ale i innych dzieł powstałych do momentu napisania funeralnego dzieła o Orszulce<sup>1</sup>, warto chyba dodać, że wyrażana przez poetę niechęć do schematyzmu myślenia, obrona prawa człowieka do indywidualnych wyborów, preferencja nie tylko swoście pojętej „cnoty”, ale i subiektywnych systemów wartości, stanowią — chyba mało dotąd dostrzegane — walory czarnoleskiej twórczości. Indywidualizm tego autora przejawia się nie tylko w poszukiwaniu nowych rozwiązań artystycznych i nowatorskim podejściu do literackiej spuścizny antyku (*emulatio*). W warstwie myślowej jego dzieł zawarte jest głębokie przekonanie o potrzebie poszanowania niepowtarzalności jednostki ludzkiej. Bo każde ludzkie istnienie — niezależnie, czy jest to małe dziecko, czy wybitny hetman, wódz, poseł, senator — jednakowo jest miłe Bogu i jednakowo dla Niego ważne. Z perspektywy XXI stulecia, kiedy zagrożenie schematyzmem myślenia, z różnych powodów, być może i za sprawą nowoczesnych mediów stało się realne, możemy tym bardziej docenić nie tylko artyzm, ale i budowaną na solidnych podstawach (Biblia i grecko-rzymski antyk) liryczną i refleksyjną postawę szesnastowiecznego poety, mędrca i humanisty.

---

1 Interesujące wydaje się spostrzeżenie Kwiryny ZIEMBY, która stwierdza, że charakter twórczości czarnoleskiej po napisaniu *Trenów* zupełnie się zmienia. Podmiot czynności twórczych *Jezdy do Moskwy* wydaje się zupełnie inną osobowością niż autor *Trenów*, *Fragmentów*, *Psałterza* czy nawet *Fraszek* i *Foricoeniów*: „Być może metafora skamieniałej Niobe wyraża doświadczenie stania się grobem tego, czym się było — a zarazem, skoro się żyje nadal, bycia w jakiś sposób kimś innym — w sensie szerszym, niż uświadamiamy to sobie, pozostając w kręgu tematycznym śmierci, żałoby, przemijania”, zob. EADEM: *Znak, pamięć, żałoba. Kamień w twórczości Jana Kochanowskiego*. W: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*. T. 1. Red. M. ROSZCZYŃSKA, K. WĄDOLNY-TATAR. Kraków 2013, s. 81.



## Nota bibliograficzna

W niektórych rozdziałach książki wykorzystane zostały teksty publikowane wcześniej. Zgodnie z koncepcją niniejszej monografii pierwodruki moich artykułów zostały przeredagowane, zmienione i poszerzone o obecny stan badań:

### ROZDZIAŁ PIERWSZY

#### *W kręgu ustaleń genetycznych*

- T. BANASIOWA: *Wzorzec. Wokół problemów genologicznych „Trenów” Jana Kochanowskiego*. W: EADEM: *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580—1630*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997, s. 78—88.
- T. BANAŚ-KORNIĄK: *Zgodnie z zasadą „decorum”. Przyczynek do wyjaśnienia wątków metapoetyckich w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. „Napis” 2013, seria XIX: *Album rodzinny z traumą w tle*, s. 13—27.

ROZDZIAŁ DRUGI  
*Ekspresja milczenia w „Trenach”*

- T. BANAŚ-KORNIAK: *Ekspresja milczenia w „Trenach” Jana Kochanowskiego. Glosa do badań nad konstrukcją retoryczną poematu. „Pamiętnik Literacki” 2011, R. CII, s. 140—150.*

ROZDZIAŁ TRZECI:  
*„Cierpieć, aby zrozumieć”... —  
o poszukiwaniu formuły tragiczności dla „Trenów”*

- T. BANAŚ: *W stronę antyku grecko-rzymskiego: tragizm „Trenów” Jana Kochanowskiego. W: EADEM: Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, s. 64—81.*

ROZDZIAŁ PIĄTY:  
*Kamień jako motyw i jako symbol w czarnoleskiej twórczości*

- T. BANAŚ-KORNIAK: *Kamień jako motyw i jako symbol w twórczości Jana Kochanowskiego (wybrane zagadnienia). W: Kamień w literaturze, języku, kulturze. T. 1. Red. M. ROSZCZYŃSKA, K. WĄDOLNY-TATAR. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2013, s. 51—67.*





## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- COCHANOVI J.: *Elegiarum libri IV eiusdem Foricoenia. Epigrammatum libellus*. Cracoviae, in officina Lazari. Anno Domini 1584. [zbiory starodruków Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. 5945—5948].
- KOCHANOWSKI J.: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny*. Oprac. M.R. MAYENOWA, L. WORONCZAKOWA, J. AXER, M. CYTOWSKA. Wrocław 1983.
- KOCHANOWSKI J.: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 1. Cz. 1: *Psalterz Dawidów. Fototypia — transkrypcja. List Jana Kochanowskiego do Stanisława Fogelwедера*. Oprac. J. WORONCZAK. Wrocław 1982.
- KOCHANOWSKI J.: *Dzieła polskie*. T. 1—3. Wstępem i przypisami opatrzył J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1953.
- KOCHANOWSKI J.: *Dzieła polskie*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1978.
- KOCHANOWSKI J.: *Poezje*. Wstęp i oprac. J. PELC. Warszawa 1988.
- KOCHANOWSKI J.: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wrocław 1999.

- KOCHANOWSKI J.: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZEBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1998.
- KOCHANOWSKI J.: *Elegii ksiąg czworo*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1955.
- KOCHANOWSKI J.: *Foricoenia, czyli fraszki łacińskie*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1956.

## Teksty źródłowe pomocnicze

- AJSCHYLOS: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa 1954.
- ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1983.
- Biblia święta to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu, właśnie z żydowskiego, greckiego i łacińskiego, nowo na polskie z pilnością wierne wydane w Brześciu Litewskim 1563*. [Biblia brzeska, Biblia Radziwiłłowska, bądź Biblia pińczowska, zbiory starodruków Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. 8324].
- Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu, na polski język z pilnością według łacińskiej Biblii od Kościoła Krześcijańskiego powszechnie przyjętej, nowo wyłożona (1551)*. [Biblia Leopoldy, zbiory starodruków Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. 8307]. Kraków 1561.
- CALDERÓN DE LA BARCA P.: *Życie snem*. Imitował J.M. RYMKIEWICZ. Warszawa 1971.
- CHLEBOWSKI W.: *Lament żałosny na straszliwy pożar sławnego miasta Jarosławia [...]*. Kraków 1625.
- Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wybór i oprac. W. WYDRA, W.R. RZEPKA. Wrocław 2004.
- CICERO M.T.: *Ozdobniki mowy*. W: *Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór i oprac. S. STABRYŁA. Wrocław 1983.
- EYSSYMONT J.: *Threnodia abo żałosne pienie o zgorzeniu Wilna [...] które się stało roku 1610*. Przedruk w: M. BALIŃSKI: *Dawna Akademia Wileńska*. Petersburg 1862.

- EURYPIDES: *Alkestis*. W: IDEM: *Tragedie*. Przeł. i oprac. J. ŁANOWSKI. Warszawa 1967.
- EURYPIDES: *Tragedie*. Przeł. i oprac. J. ŁANOWSKI. Warszawa 1990.
- Hymny średniowieczne*. Przeł. J. GAMSKA-ŁEMPICKA, J. BIRKENMAJER. Lwów 1934.
- Liryka starożytnej Grecji*. Oprac. J. DANIELEWICZ. Wrocław 1987.
- MONTAIGNE DE M.: *Próby*. Ks. 2. Przeł. i wstępem opatrzył T. ŻELEŃSKI (BOY). Warszawa 1957.
- Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór i oprac. S. STABRYŁA. Wrocław 1983.
- SARBIEWSKI M.K.: *Charaktery liryczne*. W: IDEM: *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i oprac. S. SKIMINA. Wrocław 1958.
- SARBIEWSKI M.K.: *Dii Gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, oprac. i przekład K. STAWECKA. Przygotowanie wydania rozpoczął S. SKIMINA przy współudziale M. SKIMINOWEJ. Wrocław 1972.
- SARBIEWSKI M.K.: *O figurach myśli*. W: IDEM: *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i oprac. S. SKIMINA. Wrocław 1958.
- SCALIGER J.C.: *Consolatio*. W: IDEM: *Poetices libri septem*. Heidelbergae 1607.
- SYMONIDES: Fr. 16 (521); Fr. 17 (522); Fr. 18 (523); Fr. 19 (524); Fr. 20 (525); Fr. 21 (526); Fr. 22 (527). Przeł. J. DANIELEWICZ. W: *Liryka starożytnej Grecji*. Oprac. J. DANIELEWICZ. Wrocław 1987.

## Opracowania

- ABRAMOWSKA J.: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: EADEM: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995.
- ABRAMOWSKA J.: *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W: *Estetyka — poetyka — literatura. Materiały z konferencji naukowej*,



- poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej, 3—4 maja 1972.*  
Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 1972.
- ABRAMOWSKA J.: *Tragizm*. W: *Słownik literatury staropolskiej*.  
Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SAR-  
NOWSKIEJ-TEMERIUZ. Wrocław 1990.
- Alegoreza*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKO-  
PIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*.  
Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2000.
- Antyteza*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-  
-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*.  
Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2000.
- Aposiopesis*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKO-  
PIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*.  
Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2000.
- AXER J.: *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9—14 „Trenu I” Jana*  
*Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- BALTHASAR VON H.U.: *Prawda Boga*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kra-  
ków 2004.
- BALTHASAR VON H.U.: *Prawda świata*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kra-  
ków 2004.
- BANASIOWA T.: „*Lament Jeronima Szafranca...*”, czyli o śladach psal-  
micznej tradycji w średniowiecznej pieśni żałobnej. W: *Przenikanie*  
*języka czeskiego i polskiego do poezji średniowiecznej i twórczości*  
*pieśniowej na Śląsku. Materiały z konferencji w Opawie 5—6 lis-*  
*topada 1996*. Red. L. MARTINEK, A. WÓJCIK. Cieszyn 1998.
- BANASIOWA T.: *Lamentacje polityczne*. W: EADEM: *Tren polityczny*  
*i funeralny w poezji polskiej lat 1580—1630*. Katowice 1997.
- BANASIOWA T.: *Lamentacyjna twórczość funeralna*. W: EADEM: *Tren*  
*polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580—1630*. Katowice  
1997.
- BANASIOWA T.: *Poetyka sformułowana gatunku*. W: EADEM: *Tren po-*  
*lityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580—1630*. Katowice 1997.

- BIEŃKOWSKA E.: *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*. „Twórczość” 1971, nr 4.
- BODKIN M.: *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- BOROWSKI A.: *Cierpieć po ludzku, czyli jeszcze o „Trenach”*. W: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001.
- BOROWSKI A.: *O trwodze, rozpacz i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989.
- BOROWY W.: „*Nescio quid blandum*”. W: IDEM: *Studia i rozprawy*. T. 1. Przygotowali do druku T. MIKULSKI, S. SANDLER, J. ZIOŁMEK. Wrocław 1952.
- Buddyzm*. W: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*. T. 1. Red. P. PETROZOLIN-SKOWROŃSKA. Warszawa 1995.
- CHODKOWSKI R.: *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin 1994.
- CYTOWSKA M.: *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- CZERNIATOWICZ J.: *Recepcja poezji greckiej w Polsce XVI—XVII wieku*. Wrocław 1966.
- DELUMEAU J.: *Dziecko i wychowanie*. W: IDEM: *Cywilizacja Odrodzenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1987.
- DOBRZYCKI S.: *Kochanowski w „Roksolankach”*. „Pamiętnik Literacki” 1906, R. v, z. 3.
- DYBEL P.: *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*. Kraków 2004.
- FALEŃSKI F.: *Treny jako szkoła naśladowców*. W: IDEM: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1876.
- GŁOWIŃSKI M.: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983.
- GRZESZCZUK S.: *Cycero w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988.

- GRZESZCZUK S.: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988.
- GRZESZCZUK S.: „Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy”. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1981.
- GRZESZCZUK S.: „Skryte są Pańskie sądy”. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988.
- GRZESZCZUK S.: „Sny lekkie, sny płóche nas bawią”. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988.
- GRZESZCZUK S.: „Treny” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988.
- GRZESZCZUK S.: *Wstęp do problematyki „Trenów”*. W: IDEM: *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*. Katowice 1988.
- HAHN W.: *Wpływ Kochanowskiego na późniejszych poetów polskich*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*. Kraków 1931.
- HARTLEB M.: *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927.
- JANION M.: *Tragizm*. W: EADEM: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 1960.
- JANION M.: *Tragizm*. W: EADEM: *Prace wybrane*. T. 2. Kraków 2000.
- Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989.
- Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*. T. 1. Red. Z.J. NOWAK. Katowice 1985.
- JASPERS K.: *O tragiczności*. Przeł. A. WOŁKOWICZ. W: IDEM: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wybór S. TYROWICZ. Wstęp H. SANER. Posłowie D. LACHOWSKA. Przeł. D. LACHOWSKA, A. WOŁKOWICZ. Warszawa 1990.
- JAUSS H.R.: *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. (Fragmenty)*. Przeł. R. HANDKE. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

- JAUSS H.R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999.
- KIERKEGAARD S.A.: *Bojaźń i drżenie*. Przeł. i oprac. J. IWASZKIEWICZ. Poznań 1995.
- KITTO H.D.F.: *Tragedia grecka. Studium literackie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Bydgoszcz 1997.
- KLEINER J.: *Tragizm*. W: IDEM: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Kraków 1991.
- KOPALIŃSKI W.: *Sen i sny*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Warszawa 1997.
- KOSTKIEWICZOWA T.: *Autor w roli krytyka*. W: E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ, T. KOSTKIEWICZOWA: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*. Wrocław 1990.
- KRUSZEWSKA T.: *Funeralna poezja J. Kochanowskiego na tle poetyki renesansowej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego im. B. Bieruta”. Seria A: Prace Literackie. Nr 2. Wrocław 1956.
- KRZYŻANOWSKI J.: *Komentarz rzeczowy*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. T. 3. Wstępem i przypisami opatrzył J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1953.
- KRZYŻANOWSKI J.: *Ludowość w poezji Kochanowskiego*. W: IDEM: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977.
- KRZYŻANOWSKI J.: *Poeta czarnoleski. Wstęp*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła polskie*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1978.
- Kultura i literatura dawnej Polski. Studia*. Oprac. zbiorowe. Warszawa 1968.
- Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001.
- LURKER M.: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Przeł. K. ROMANIUK. Poznań 1989.
- ŁEMPICKI S.: *Rzecz o „Trenach”*. W: IDEM: *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*. Wstęp K. BUDZYK. Warszawa 1952.

- MALICKI J.: *Poezja i retoryka. „Treny”*. W: IDEM: *Legat wieku rycerskiego. Studia staropolskie dawne i nowe*. Katowice 2006.
- MAŚLANKA-SORO M.: *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajchylosa i Sofoklesa*. Kraków 1991.
- MICHAŁOWSKA T.: *Gatunek literacki*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990.
- MICHAŁOWSKA T.: *Kochanowskiego poetyka przestrzeni. Kula i pion. „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 1.*
- MICHAŁOWSKA T.: *Podmiot literacki — pojęcie*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990.
- MICHAŁOWSKA T.: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974.
- MICHAŁOWSKA T.: *Staropolskie pojęcie gatunku poetyckiego*. W: IDEM: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974.
- MICHAŁOWSKA T.: *Stosowność*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990.
- MROWCEWICZ K.: *„Treny” — poemat o utraconej wolności*. W: IDEM: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. Wrocław 1987.
- NADOLSKI B.: *Sprawa motywów i kompozycji w „Trenach” J. Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1933, R. xxx.
- NIETZSCHE F.: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1994.
- NIETZSCHE F.: *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. W: IDEM: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1994.
- NOWICKA-JEŻOWA A.: *Siedemnastowieczna poezja funeralna w kręgu tradycji renesansowej. Przekształcenia i przewartościowania*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. OTWINOWSKA, J. PELC. Wrocław 1984.

- NOWICKA-JEŻOWA A.: „*Treny*” Jana Kochanowskiego jako źródło funeralnej poezji baroku. W: *Badacze Kochanowskiego*. Red. J. STARNAWSKI. *Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria*. T. 16: *Badacze Kochanowskiego*. Red. J. STARNAWSKI. Łódź 1986.
- Objaśnienia*. W: J. KOCHANOWSKI: *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe. T. 2: *Treny*. Oprac. M.R. MAYENOWA, L. WORONCZAKOWA, J. AXER, M. CYTOWSKA. Wrocław 1983.
- OCIECZEK R.: *O dedykacjach Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*. T. 1. Red. Z.J. NOWAK. Katowice 1985.
- OCIECZEK R.: *Rama utworu*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990.
- OTERMANÓWNA M.: „*Periody*” Wacława Potockiego a „*Treny*” Jana Kochanowskiego. W: „*Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach*”. Seria: *Prace Historycznoliterackie Katedry Historii Literatury Polskiej*. Nr 3. Katowice 1965.
- OTWINOWSKA B.: *Imitacja*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990.
- OTWINOWSKA B.: *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584—1984. Epoka — twórczość — recepcja*. T. 1. Red. J. PELC, P. BUCHWALD-PELCOWA, B. OTWINOWSKA. Lublin 1989.
- PARANDOWSKI J.: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa 1972.
- PELC J.: *Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy*. W: IDEM: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987.
- PELC J.: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1987.

- PELC J.: *Jan Kochanowski. „Tren X”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001.
- PELC J.: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965.
- PELC J.: *Kompozycja nowatorska czy tradycyjna*. W: IDEM: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1969.
- PELC J.: *Naśladowcy „Trenów”*. W: IDEM: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965.
- PELC J.: *Tren*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUZ. Wrocław 1990.
- PELC J.: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1969.
- PELC J.: *Wstęp*. W: J. KOCHANOWSKI: *Treny*. Oprac. J. PELC. Wrocław 1999.
- PELC J.: *Renesansowa koncepcja człowieka w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
- PIETRKIEWICZ J.: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Przeł. A. OLSZEWSKA-MARCINKIEWICZ, I. SIERADZKI. Oprac. J. STARNAWSKI. Warszawa 1986.
- PIRIE D.P.A.: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989.
- PODBIELSKI H.: *Wstęp*. W: ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1983.
- POLLAK R.: *Sonety Broccarda i „Treny” J. Kochanowskiego*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*. Kraków 1931.
- Praeteritio*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2000.
- PYZIK T.: *Koncentrowanie się badań wokół tragicznej wizji*. W: IDEM: *Teoria tragedii*. Katowice 1976.

- PYZIK T.: *Teoria tragedii*. Katowice 1976.
- RICOEUR P.: *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. CICHOWICZ. Przeł. E. BIEŃKOWSKA i in. Warszawa 1985.
- RICOEUR P.: *Nazwać Boga: teksty Paula Ricoeura*. Przeł. i wyboru dokonał R. GRZYWACZ. Kraków 2011.
- RICOEUR P.: *Symbolika zła*. Przeł. S. CICHOWICZ, M. OCHAB. Warszawa 1986.
- Przetóm wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. OTWINOWSKA, J. PELC. Wrocław 1984.
- SARNOWSKA-TEMERIUŚ E.: *Mitologia*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ. Wrocław 1990.
- SARNOWSKA-TEMERIUŚ E.: *Problemy alegorezy. Tradycja starożytna i średniowieczna*. W: EADEM: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969.
- SARNOWSKA-TEMERIUŚ E.: *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa 1985.
- SAYERS D.L.: *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. W: *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003.
- SCHELER M.: *O zjawisku tragiczności*. Przeł. R. INGARDEN. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności*. Przeł. W. TATARKIEWICZ, T. TATARKIEWICZOWA, R. INGARDEN. Oprac. W. TATARKIEWICZ. Kraków 1976.
- SINKO T.: *Echa klasyczne w literaturze polskiej*. Kraków 1923.
- SINKO T.: *Wzory „Trenów” Jana Kochanowskiego*. „Eos” 1917, R. XXII.
- SKWARA M.: *„Miejsca wspólne” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*. Szczecin 1994.
- SKWARCZYŃSKA S.: *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, oprac. i wstęp E. MİODOŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATARA. Warszawa 1983.



- SKWARCZYŃSKA S.: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Kultura i literatura dawnej Polski. Studia*. Oprac. zbiorowe. Warszawa 1968.
- SKWARCZYŃSKA S.: *Z dziejów inkarnacji poetyckich toposu „Ubi sunt?”... „Prace Polonistyczne”*. Seria: xxxii, 1976.
- SŁAWIŃSKA I.: *Spór o tragedię redivivus*. W: EADEM: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960.
- SŁAWIŃSKA I.: *Tragizm czy „smród metafizyczny”? Sporu o tragedię ciąg dalszy*. „*Dialog*” 1971, nr 6.
- Słownik literatury staropolskiej*. T. 2. Red. T. MICHAŁOWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ. Wrocław 1990.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*. Red. S. BĄK, S. HRABEC, W. KURASZKIEWICZ, M.R. MAYENOWA, S. ROSPOND, S. SASKI, W. TASZYCKI, J. WORONCZAK. Wrocław 1967.
- Słownik staropolski*. Red. K. NITSCH. Kraków 1952.
- SOKOLSKI J.: *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*. Wrocław 1996.
- SOKOŁOWSKA J.: *Tragedia i tragizm*. W: EADEM: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
- SZCZERBICKA-ŚLĘK L.: „*Treny*” Jana Kochanowskiego w świetle estetyki recepcji i oddziaływania. „*Pamiętnik Literacki*” 1973, z. 4.
- TATARKIEWICZ W.: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa 1987.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa 1958.
- TATARKIEWICZ W.: *Tragedie i tragizm*. W: ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności*. Przeł. W. TATARKIEWICZ, T. TATARKIEWICZOWA, R. INGARDEN. Oprac. W. TATARKIEWICZ. Kraków 1976.
- ULEWICZ T.: „*Epitaphium Cretcovii*”, czyli najstarszy dziś wiersz drukowany Jana Kochanowskiego. W: *Księga pamiątkowa ku czci*

- Stanisława Pigonia. Komitet redakcyjny Z. CZERNY, H. MARKIEWICZ i in. Kraków 1961.
- ULEWICZ T.: *Jan Kochanowski, którego właśnie możemy nazwać oycem języka polskiego*. Kraków 1997.
- ULEWICZ T.: *Jan Kochanowski z Czarnolasu*. Kraków 2002.
- ULEWICZ T.: *Oddziaływanie europejskie Jana Kochanowskiego: od renesansu do romantyzmu*. Wrocław 1976.
- ULEWICZ T.: *Świadomość słowiańska Jana Kochanowskiego: z zagadnień psychiki polskiego renesansu*. Kraków 2006.
- WEINTRAUB W.: „Fraszka” w tragicznej tonacji. W: IDEM: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977.
- WEINTRAUB W.: *Hellenizm Kochanowskiego i jego poetyka*. W: IDEM: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977.
- Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu. Red. ks. R. POPOWSKI SDB. Warszawa 1995.
- WILCZEK P.: *Dialog masek. „Treny” Jana Kochanowskiego jako poemat polifoniczny*. W: IDEM: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001. (Pierwodruk w: *Szkice o literaturze dawnej i nowszej, ofiarowane Profesorowi Zbigniewowi Jerzemu Nowakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. MALICKI, R. OCIECZEK. Katowice 1992).
- WILCZEK P.: *Przez sen czy na jawie? Tajemnice „Trenu XIX”*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. T. 4. Red. J. MALICKI, D. ROTT. Katowice 2003.
- WINDAKIEWICZ S.: *Poezja życia rodzinnego*. W: IDEM: *Jan Kochanowski*. Kraków 1930.
- ZABŁOCKI S.: *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*. Wrocław 1965.
- ZABŁOCKI S.: *Funeralna twórczość Jana Kochanowskiego*. W: IDEM: *Polsko-tacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968.
- ZABŁOCKI S.: *Polsko-tacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968.

- ZIEMBA K.: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.
- ZIEMBA K.: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989.
- ZIEMBA K.: *Znak, pamięć, żałoba. Kamień w twórczości Jana Kochanowskiego*. W: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*. T. 1. Red. M. ROSZCZYŃIALSKA, K. WĄDOLNY-TATAR. Kraków 2013.
- ZIOMEK J.: *Treny*. W: IDEM: *Renesans*. Warszawa 1995.





## Indeks nazw osobowych

### A

Abramowska Janina 100–102,  
104, 109–110, 133, 189–190,  
197

Agamemnon, mit. gr. 84

Ajschylos 80–86, 89, 91, 93–  
94, 99, 106, 129, 188, 191,  
194

Alciati (Alciatus) Andrea 79

Alkestis, mit. gr. 87, 106, 189

Ambroży (Ambrosius), św. 120

Amfion, mit. gr. 173

Antoni z Padwy, św. 15

Antygona, mit. gr. 44, 46, 55,  
64, 111

Apollo, mit. gr. 37, 84, 143

Aratos z Soloj 172

Ariadna, mit. gr. 36

Artemis (Artemida), mit. gr. 143

Arystoteles 101, 103–104, 113–

115, 124, 126, 188, 196–198

Augustyn, św. 108, 117, 142

Axer Jerzy 38, 62, 78–79, 112,  
136, 187, 190, 195

### B

Baliński Michał 58, 188

Balthasar Hans Urs von 100,  
190

Banaś (Banasiowa) Teresa zob.

Banaś-Korniak Teresa

Banaś-Korniak Teresa 20, 33,  
58, 115, 185–186, 190

Baran Bogdan 103, 194

Bartoszyński Kazimierz 10,  
193

Bąk Stanisław 114, 198

Bąkowska Eligia 41, 191

Berkeley George 68–69  
 Bernhart Joseph 100  
 Bieńkowska Ewa 99, 114,  
 121, 191, 197  
 Bierut Bolesław 30, 193  
 Birkenmajer Józef 120, 189  
 Błoński Jan 34, 80, 104, 149,  
 191–192, 196, 200  
 Boccaccio Giovanni 134  
 Bodkin Maud 116, 191  
 Boecjusz (Anicius Manlius Tor-  
 quatus Severinus Boethius)  
 150  
 Borowski Andrzej 34, 51–52,  
 67–69, 89, 108, 113, 117–  
 119, 191  
 Borowy Wacław 85, 191  
 Broccardo (Domizio da Padova)  
 56, 196  
 Brutus (Marcus Iunius Brutus)  
 64, 150  
 Buchwald-Pelcowa Paulina  
 122, 136, 195  
 Budzyk Kazimierz 34, 193  
 Bzicki Andrzej 175

## C

Calderón de la Barca Pierre  
 128, 155, 188  
 Cerber, mit. gr. 142  
 Cerera (Ceres), mit. rzym.  
 133, 137–142

Charon, mit. gr. 28, 137, 142  
 Chlebowski Wawrzyniec 58,  
 188  
 Chodkowski Robert Roman  
 99, 191  
 Chronos (Czas), mit. gr. 137,  
 155–157  
 Cicero (Marcus Tullius Cicero)  
 27, 62, 64–65, 78, 148, 152,  
 156, 188, 191  
 Cichowicz Stanisław 99, 197  
 Cinthio (Cinzio, właśc. Gi-  
 raldi Giovanni Battista)  
 135  
 Conti Natali (Natalis Comes)  
 135, 139, 153  
 Cytowska Maria 38, 62, 78,  
 112, 126, 136, 145, 187, 191,  
 195  
 Czerniatowicz Janina 104,  
 191  
 Czerny Zygmunt 15, 199

## D

Danae, mit. gr. 135, 173  
 Danielewicz Jerzy 47, 189  
 Dantyszek Jan 150  
 Dawid, bibl. 64, 112, 115,  
 127, 134, 158, 161, 163–164,  
 169, 180, 187  
 Delumeau Jean 41, 191  
 Demeter, mit. gr. zob. Cerrera

Dmochowski Franciszek Ksawery 40

Dobrzycki Stanisław 57, 191

Dybel Paweł 11, 191

## E

Eak, mit. gr. 142

Edyp (Ojdipus), mit. gr. 99

Erato, mit. gr. 65, 137, 144

Erazm z Rotterdamu 54

Eurydyka, mit. gr. 28

Eurypides 48, 73, 80, 86–87, 106, 189

Eyssymont Jan 58, 188

## F

Faleński Felicjan 33, 57, 191

Fantastos, mit. gr. 153

Fidiasz 174

Fogelweder Stanisław 161, 187

Fortuna, mit. gr. 116, 137, 146–152, 156, 158, 198

## G

Gadamer Hans Georg 10–11, 191

Gamska-Łempicka Jadwiga 120, 189

Głowiński Michał 61, 80–81, 133, 190–191, 196

Gorzkowski Albert 34, 89, 101, 108, 191, 193

Górnicki Łukasz 60

Grenzmann Wilhelm 100

Grzeszczuk Stanisław 9, 16–17, 19, 32–34, 40, 45, 48, 64, 67–68, 92, 110–113, 118, 122, 134, 136, 147–149, 163, 178, 191–192

Grzywacz Robert 99, 197

## H

Hades, mit. gr. zob. Pluton

Hahn Wiktor 57, 192

Handke Ryszard 59, 192

Hartleb Mieczysław 16–17, 19, 34–35, 56, 67–68, 192

Hefajstos, mit. gr. 81, 87

Hegel Georg Friedrich Wilhelm 102, 109

Herakles, mit. gr. 79

Heraklit z Efezu 46–47, 54, 111

Hiob, bibl. 64, 121–122, 127, 134, 158

Homer (Homerus) 78–79, 86, 126, 154

Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 176

Hrabec Stefan 114, 198

Hume David 101, 103–104, 113, 197–198

Hypnos, mit. gr. 137, 153–156

## I

- Ikleos, mit. gr. 153  
Ingarden Roman 10, 101,  
103, 113, 197–198  
Iwazkiewicz Jarosław 121,  
193

## J

- Janion Maria 101–102, 109,  
192  
Januszowski Jan 40  
Jaspers Karl 100, 103, 109,  
127, 192  
Jauss Hans Robert 10–11, 59,  
192–193  
Jezus Chrystus 90–91, 100,  
166–167, 180  
Jeremiasz, bibl. 50  
Jowisz, mit. rzym. zob. Zeus

## K

- Kartezjusz (właśc. René De-  
scartes) 69  
Kassandra, mit. gr. 84, 86,  
89  
Kierkegaard Søren, Aabye 69,  
107, 121–122, 193  
Kitto Humphrey, Davey Fin-  
dley 81, 193  
Kleiner Juliusz 105, 109, 193  
Klitajmestra, mit. gr. 84  
Kłoczowski Piotr 168

- Kochanowska Dorota, matka  
Orszuli 86  
Kochanowska Hanna 52–53  
Kochanowska Orszula 16, 32–  
35, 40, 42–47, 50–51, 53,  
55–56, 58–59, 61, 64–65,  
67–68, 72, 77, 85–89, 91,  
105, 107, 111, 115, 117, 120,  
124–127, 136, 138, 139, 147,  
179, 184, 192  
Kochanowski Jan 9–12, 15–  
20, 23–26, 28, 30–66, 68–  
72, 77–81, 85–95, 100, 102,  
104–126, 134–139, 141, 143–  
158, 161–181, 183–200  
Kopaliński Władysław 128,  
153, 173, 177, 193  
Kostkiewiczowa Teresa 37,  
39, 80–81, 133, 190, 193, 196  
Kretkowski Erazm 15  
Kronos, mit. gr. 82  
Kruszewska Teresa zob. Mi-  
chałowska Teresa  
Krzyżanowski Julian 19, 34,  
44, 46, 52, 64, 87, 111, 172,  
187, 193  
Kulawik Adam 61, 197  
Kuraszkiewicz Władysław  
114, 198

## L

- Lachowska Dorota 103, 192

Latona, mit. gr. 52, 143  
Lurker Manfred 163, 167,  
169, 172, 176–177, 193

## Ł

Łanowski Jerzy 48, 87, 189  
Łempicki Stanisław 34–35,  
193  
Łukasiewicz Małgorzata 10,  
193

## M

Makrobiusz (Macrobius Ambrosius Theodosius) 156  
Malicki Jan 46, 58, 64, 72,  
78, 122, 136–137, 147, 149,  
194, 199  
Margański Janusz 81, 193  
Markiewicz Henryk 15, 199  
Martinek Libor 115, 190  
Maryja, bibl. 90  
Maślanka-Soro Maria 99, 194  
Mayenowa Maria Renata 38,  
78, 112, 114, 136, 187, 195,  
198  
Miaskowski Kasper 40  
Michałowska Teresa (Kruszewska Teresa) 20, 30,  
36–38, 41, 61, 100, 139–140,  
147, 190, 193–198  
Mickiewicz Adam 147  
Mikulski Tadeusz 85, 191

Minos, mit. gr. 142  
Miodońska-Brookes Ewa 61,  
197  
Mojżesz, bibl. 165  
Montaigne Michel de 69,  
94, 189  
Morfeusz, mit. gr. 153  
Mrowcewicz Krzysztof 51,  
117, 119–120, 126, 194  
Murray Gilbert 105  
Muzy, mit. gr. 37

## N

Nadolski Bronisław 16–17,  
19, 35, 56, 194  
Nietzsche Friedrich 102–103,  
119, 123–124, 194  
Niobe, mit. gr. 64–65, 69,  
86, 91, 95, 107–108, 115,  
127, 136–137, 143–144, 176,  
179, 184  
Nitsch Kazimierz 114, 198  
Noc, mit. gr. 153–154  
Nowak Zbigniew Jerzy 38,  
64, 192, 195, 199  
Nowicka-Jeżowa Alina 33,  
58, 78, 194–195

## O

Ochab Maryna 99, 197  
Ociecek Renarda 37–38, 64,  
195, 199



Odyseusz (Ulysses), mit. gr.  
79

Okeanidy, mit. gr. 82

Okopień-Sławińska Aleksandra 80–81, 133, 190–191,  
196

Olszewska-Marcinkiewicz  
Anna 122, 134, 196

Orfeusz, mit. gr. 28, 65, 69,  
136–137, 144–145, 158, 173

Otermanówna Marianna  
(Czubalina Marianna) 57,  
195

Otwinowska Barbara 33, 36,  
54, 78, 100, 122, 136, 139,  
152, 154–155, 190, 194–  
198

Owidiusz (Publius Ovidius  
Naso) 78, 155

## P

Parandowski Jan 133, 137,  
143–144, 146, 153, 195

Parki, mit. rzym. (mit. gr.  
Mojry) 142, 146

Pascal Blaise 69

Pelc Janusz 15–16, 19, 23,  
32–34, 36, 39, 41–42, 44,  
47, 56–58, 70–71, 78, 85,  
89, 112, 118, 122, 136–137,  
141, 148, 162, 167, 176, 178,  
187, 194–197

Persefona, mit. gr. 136–143,  
158

Petrarca Francesco 46, 79

Petrozolin-Skowrońska Barbara 119, 191

Pico della Mirandola Giovanni  
151

Pietrkiewicz (Peterkiewicz)  
Jerzy 122, 134, 136, 153,  
196

Pigoń Stanisław 15, 199

Pilat Roman 77

Pirie Donald P.A. 72, 80,  
104–106, 124, 196

Pliniusz Starszy (Caius Plinius  
Secundus) 94, 146

Pluton, mit. rzym. 137–138,  
140, 142, 145

Podbielski Henryk 101, 114,  
188, 196

Pollak Roman 56, 195

Popowski Remigiusz, sdb  
114, 199

Potocki Wacław 57, 150, 195

Prokop Jan 89, 118, 196

Pseudo-Moschos 79

Prometeusz, mit. gr. 81–84,  
86, 91, 93, 95, 99, 168

Propercjusz (Sextus Propertius) 139

Prozepina, mit. rzym. zob.  
Persefona

Pyzik Teresa 102, 106, 196–197

## R

Rej Mikołaj 146, 150

Ricoeur Paul 99, 114, 121, 191, 197

Robortello Francesco 39

Roizjusz Piotr 20

Romaniuk Kazimierz 163, 193

Ronsard Pierre de 34, 47, 56, 63, 69, 72, 198

Rosinus Joannes 142

Rospond Stanisław 114, 198

Roszczynialska Magdalena 163, 184, 186, 200

Rott Dariusz 122, 136, 199

Rymkiewicz Jarosław Marek 128, 188

Rzepka Wojciech Ryszard 90, 188

## S

Safona 44, 46, 55, 68, 124

Sandler Samuel 85, 191

Saner Hans 103, 192

Santayana George 67, 69

Sarbiewski Maciej Kazimierz 69, 80, 133, 135, 138–140, 142, 144, 146, 153–154, 156, 189, 197

Sarnowska-Temierusz Elżbieta 36–37, 39, 100, 133, 135, 139, 190, 193–198

Saski S. 114, 198

Saturn, mit. rzym. 156

Sayers Dorothy L. 133, 197

Scaliger Julius Caesar 21–23, 26–28, 30–31, 39, 41, 46, 189

Scheler Max 101–104, 113, 197–198

Schlegel August Wilhelm 102

Schopenhauer Artur 102, 107

Seneka Młodszy (Lucius Annaeus Seneca) 16, 108, 117, 150

Siebeneicher Mateusz 115

Sieradzki Ignacy 122, 134, 196

Sinko Tadeusz 17–19, 32, 56, 77–78, 116, 118, 197

Skimina Stanisław 69, 80, 135, 189

Skiminowa Maria 135, 189

Skwara Marek 78, 197

Skwarczyńska Stefania 34, 47, 56, 61, 63, 69, 72, 89, 197–198

Sławińska Irena 103, 106, 198

Sławiński Janusz 80–81, 89,  
 118, 133, 190, 196  
 Sofokles 46, 64, 80, 99, 106,  
 194  
 Sokolski Jacek 146–151, 198  
 Sokołowska Jadwiga 100,  
 106, 125, 198  
 Srebrny Stefan 81, 99, 188  
 Stabryła Stanisław 27, 188–  
 189  
 Staff Leopold 18, 176–177,  
 188  
 Starnawski Jerzy 33, 122, 134,  
 195–196  
 Stawecka Krystyna 135, 189  
 Sybilla, mit. gr. 168  
 Symonides z Keos 46–47, 54,  
 189  
 Syzyf, mit. gr. 137, 147,  
 149–150  
 Szafraniec Jeronim 115, 190  
 Szarffenbergowie (rodzina),  
 drukarze krakowscy 164  
 Szarzyński-Sęp Mikołaj 51,  
 117, 194  
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika  
 (Ślękowa Ludwika) 25,  
 59, 141, 162, 188, 198  
 Szekspir (Shakespeare) Wil-  
 liam 5, 123, 155

## T

Tarnowski Jan Amor 16–20,  
 23, 25–26, 28–31, 162  
 Tarnowski Jan Krzysztof 16,  
 23–25, 27–28, 30–31, 162  
 Taszycki Witold 114, 198  
 Tatara Marian 61, 197  
 Tatarkiewiczowa Teresa 101,  
 197–198  
 Tatarkiewicz Władysław 67,  
 101, 103–104, 113, 122, 174,  
 197–198  
 Temida, mit. gr. 82  
 Terencjusz (Publius Terentius  
 Afer) 50  
 Triptolemus, mit. gr. 140  
 Tyche, mit. rzym. zob. For-  
 tuna  
 Tyrowicz Stanisław 103, 192

## U

Ulewicz Tadeusz 15, 33,  
 198–199  
 Ulrich Leon 5  
 Unamuno y Jugo Miquel de  
 102

## W

Wądolny-Tatar Katarzyna  
 163, 184, 186, 200  
 Weintraub Wiktor 104, 110,  
 113, 149, 199

Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 79, 168  
Wietor Hieronim 150  
Wilczek Piotr 64, 106–107, 122, 134, 136, 157, 199  
Windakiewicz Stanisław 63, 85, 124, 199  
Wiszniewski Tobiasz 60–61  
Wołkowicz Anna 103, 109, 192  
Woronczak Jerzy 114, 161, 187, 198  
Woronczakowa Lucyna 38, 78, 112, 136, 187, 195  
Wójcik Andrzej 115, 190  
Wujek Jakub, sj 166  
Wydra Wiesław 90, 188

## Z

Zabłocki Stefan 15–17, 19–20, 39, 91, 199  
Zamoyski Jan 32  
Zeus (Dzeus), mit. gr. 82–83, 135, 140  
Ziemba Kwiryna 34, 38, 56, 69, 78, 100, 106–108, 110–113, 115, 117, 123, 126, 144, 149, 163, 179, 184, 200  
Ziomek Jerzy 64, 85, 112, 115, 191, 200  
Zychowicz Juliusz 190

## Ż

Żeleński Tadeusz (Boy) 94, 189







TERESA BANAS-KORNIAK

Around Kochanowski's *Laments*  
The Historical and Literary Perspective

S u m m a r y

The monograph comprises a series of essays discussing various aspects of the elegiac poetry of Jan Kochanowski, whose most profound literary achievement were undoubtedly the *Laments*, dedicated to his departed thirteen-month-old daughter. Chapter One, "The Issue of Genetics" constitutes a discussion of the early elegiac poetry of Jan of Blackwood, particularly a text written in Polish and dedicated to Jan Tarnowski, a distinguished Polish commander. The author, quoting passages from a 16<sup>th</sup>-century scholar Julius C. Scaliger, proves that Kochanowski, by directing his poetic message to the son of the late commander, was inspired by the generic characteristics of consolation speech (*Consolatio*), discussed by Scaliger in his theoretical treatise. The two following subchapters of the first part of the monograph are respectively devoted to metapoetic themes in *Laments* as well as the issue of genology of the series of poems dedicated to Orszulka Kochanowska. The metapoetic themes which exemplify the poet's creative awareness and his aspiration to compete with the ancient tradition (*aemulatio*) are present primarily in the "seminal" texts and include: the title, which references the ancient Greek literary tradition of laments; the dedication; the epigraph; the epitaph for his other departed daughter, Hanna, added to the cycle; as well as the opening poems in the cycle, especially *Lament I* and *Lament II*.

The author, on the basis of the conducted analysis, postulates that the poet of Blackwood accepted the ancient rule of *decorum* but understood it in a different, innovative way, thus setting himself apart from his contemporaries as he suggested that each person had the right to individual opinions and values. The content of the dedication which precedes the *Laments* testified to the subjective relationship of the mourner to the close relative. Thus the little girl—the subject of *Laments*—is presented not from the perspective of social or general human judgments, but rather she is presented through the lens of the values characteristic of a given person. For the poet, that departed child was a prominent figure, worthy of the lofty style, as a poem about the suffering and moral quandaries of the humanist thinker practically demands that sort of style. Thus, both the “seminal” (delimitative) texts which accompany the *Laments* and intratextual utterances which are metapoetic in nature testify to the fact that Kochanowski, even though he accepted and applied poetic norms as dictated by tradition as well as the rules of poetics of that time, still insisted on searching for new poetic solutions and new interpretations of normative rules originating in the ancient times.

The last subchapter on “the issue of genetics” concerns the genological characteristic of the *Laments*. Analysing various formal elements of the poem (the type of the lyrical I, the addressees, the character of the world of the poem, composition, versification, the perspective on the subject, and others), the author concludes that the text was influenced by various literary forms, e.g. philosophical poem, classical epicidium, ancient tragedy, psalm, ancient Greek lament. *Laments* are characterised by a peculiar syncretic form, and the thesis that one of the genological forms is superior to others constitutes only one avenue of interpretation.

The aim of Chapter Two, “The Expression of Silence in the *Laments*,” is to discuss the function of one of the tools which Kochanowski draws from the literary tradition. The expression of silence constitutes a literary means of expression which was used successfully by ancient tragedians such as Aeschylus and later on was adapted for the purposes of the planctus in the Middle Ages, and both their influences can be seen in the *Laments*. Moreover, Kochanowski skilfully and tastefully adapted this poetic tool to let it reflect new meanings and allow for the posing of existential questions.

Chapter Three, entitled “‘Understanding through suffering...’ In Search of the Tragic Formula in the *Laments*,” focuses on the issue of

suffering and tragedy in the poem dedicated to Orszulka. The author attempts to reveal the conflicting mechanism of the poetic world of the *Laments*. This conflict is exemplified by the struggle, the act of choosing and the deeds of man—and it is precisely that which constitutes the essence of tragedy. These contradictions are noticeable even in the very construct of being, which the lyrical I of the *Laments* comes to recognise, in the chaos of various phenomena and the multiplicity of meanings of particular words and symbols emphasised in the work. These antinomies are present also in the human subject—the lyrical I, who struggles with himself as well as the ever-present, insidious evil. Thus, the mind of the subject shaped by the Renaissance principle of humanism, which emphasises the importance of order and harmony, experiences an internal battle between opposing forces. The shocking experiences and reflections of the lyrical I—the father—allow for the emergence of the will to overcome the tragedy, but at the same time they contribute to a certain intellectual scepticism on the part of the subject (see: the word “uncertain” at the beginning of the last verse of *Lament XIX*).

In Chapter Four, “Towards Allegoresis. Allusions to Greek and Roman Mythology and Mythological Figures in the *Laments*,” the author discusses the allegorical dimension of Kochanowski’s references to mythological figures. The truth concerning reality, which exists on the allegorical level of the myth, i.e. the truth about the connection between the human life and the cycle of nature and the connection with earth, the truth about the inexorable passage of time and the inevitability of death regardless of age or experience—this truth remains unacceptable for the lyrical I. The confrontation of human, subjective logic with the logic of nature reveals the lack of acceptance on the part of the subject and certain rejection of the objective laws of the universe (“wretched Persephone”), which appears as mysterious, uncertain and impossible to understand completely by the human mind. The only thing which remains unsusceptible to death seems to be love (Orpheus), but love neither soothes nor eradicates suffering.

The last chapter, entitled “Stone as a Motif and as a Symbol in Kochanowski’s Works,” is devoted to the analysis of the motif of the stone in Jan Kochanowski’s poetry. In the chapter, the author ventures beyond the elegiac texts and analyses not only the *Laments*, but also *Psalms*, *Songs*, *Epigrams*, *Forricoenia* (written in Latin) and other—less well-known—works. Comparing Kochanowski’s paraphrase of the psalms with other



16<sup>th</sup>-century translations of *David's Psalter* testifies not only to Kochanowski's excellent craftsmanship but also makes evident the peculiar and omnipresent symbolism of the motif of the stone in his poetry. The motif of an uncut stone as an element of nature or, in a broader sense, an element of creation, appears usually in his works which allude to the Judeo-Christian tradition. In *Psalms*, it reflects the power of God, and, as an element which supports the enormous weight of a symbolic edifice, it symbolises Jesus Christ. Moreover, the motif of the rock (pillar of strength, mountain) appears in *Psalms* far more often than in his other works. The rock, thus, comes to symbolise the holy place, the glory of God, safety and support which God grants righteous and pious men. On the other hand, the motif of a carved stone, one which has been adapted for everyday use, is present predominantly in poems which allude to the Greek and Roman ancient order. These poems are primarily metapoetic or meditative in character, but there are several elegiac or love poems among them as well. Similarly to the psalms, the symbolic nature of the stone seems to be vast, encompassing a variety of meanings. The stone can symbolise both values highly regarded by the human subject, and, on the other hand, the negative aspects of reality, including the evil present in the world.

In "Conclusions," the author emphasises that the rejection of schematic thinking expressed in the poems, as well as their apology of individual choices made by a subject, the preference for not only a particularly understood "virtue" but also subjective systems of values appear to have been so far mostly ignored by the literature on the subject. The author's individualism is manifested not only in his search for new artistic solutions and his innovative attitude towards the literary legacy of antiquity (*aemulatio*). Quite the opposite, the content of his works also betrays a deep conviction concerning the necessity of respecting all human lives. Looking back at Kochanowski's works from the perspective of the 21<sup>st</sup> century, when the threat of schematic thinking—for various reasons, including perhaps the influence of contemporary media—has finally become real, we can appreciate not only the artistry, but also the lyrical and meditative attitude, built on extremely strong foundations (Bible and the Greek and Roman antiquity), which remain omnipresent in the works of Jan of Blackwood—a poet, a sage, and a humanist.



TERESA BANAS-KORNIAK

Autour des Thrènes de Jan Kochanowski  
Esquisses historico-littéraires

Résumé

Le livre se compose d'une quantité d'esquisses présentant différents aspects de la création funéraire de Jan Kochanowski ; il est à noter que ce sont les *Thrènes* funèbres (dédiés à la fille du poète, morte à l'âge de treize mois) qui en constituent la réalisation littéraire la plus mûre. Le chapitre I intitulé *W kregu ustalení genetycznych* (*Dans le champ des constatations génétiques*) contient des réflexions sur la précoce création funéraire de Jan de Czarnolas, et avant tout sur un texte écrit en polonais et consacré à Jan Tarnowski : remarquable hetman polonais. En citant des extraits de travaux de Julius C. Scaliger (savant du XVI<sup>e</sup> siècle), l'auteure prouve que Kochanowski, en adressant son message littéraire au fils du défunt, s'inspirait des critères génériques de la consolation (*Consolatio*), décrite par Scaliger dans son traité théorique. Les deux sous-chapitres suivants de la première partie du livre sont dédiés respectivement aux trames métapoétiques incluses dans les *Thrènes* et à la problématique génologique de l'ouvrage consacré à Orszulka Kochanowska. Les trames métapoétiques, démontrant la conscience créatrice du poète et ses aspirations à la rivalité avec la tradition antique (*aemulatio*), sont incluses notamment dans les éléments paratextuels : entre autres dans le titre renouant avec la tradition des lamentations grecques antiques, dans la dédicace, dans l'épigraphe, dans l'*épitaphe* ajoutée au cycle de thrènes et dédiée à Hanna (sa deuxième fille décédée),

et aussi dans les premiers thrènes du cycle : avant tout dans *Thrène I* et *Thrène II*.

Sur la base de ses analyses, l'auteure tire la conclusion que le poète de Czarnolas acceptait le principe antique de l'esthétique de *decorum*, mais il le comprenait d'une façon innovatrice, différemment que la majorité de ses contemporains : il suggérerait donc que chaque homme a droit à ses opinions et valeurs individuelles. Le contenu de la dédicace précédant les *Thrènes* témoigne d'une attitude subjective envers ses proches de celui qui souffre. Ce n'est pas dans les catégories des jugements sociaux et universels qu'est présentée la jeune fille, héroïne des *Thrènes*, mais dans les catégories qui sont importantes particulièrement pour un individu donné. Pour le poète, cette enfant décédée était un personnage éminent et digne d'un style noble, et le poème portant sur la souffrance et les tourments du penseur-humaniste exige par conséquent un tel style. En l'occurrence, aussi bien les éléments paratextuels (délimitatifs), dont sont dotés les *Thrènes* de Czarnolas, que les énonciations à caractère méta-poétique localisées à l'intérieur du texte prouvent que Kochanowski – bien qu'il adoptât et acceptât les modèles et les normes poétiques imposées par la tradition et par la poétique qui lui était contemporaine – optait fermement pour la recherche de nouvelles méthodes poétiques et pour la nouvelle interprétation des prescriptions normatives transmises par l'Antiquité.

Le dernier sous-chapitre portant sur les « recherches génétiques » concerne la thématique génologique du poème funèbre de Orszulka. En prenant en considération les éléments formels particuliers de l'ouvrage (type du sujet parlant, destinataires, caractère de l'univers représenté, composition, versification, conception de l'objet présenté et d'autres), l'auteure constate que différentes structures (celles du poème philosophique, de l'*ecipedium* classique, de la tragédie antique, du psaume, de la complainte grecque antique) ont influencé la formation du texte. La forme syncrétique des *Thrènes* est spécifique, et le fait d'avancer la thèse que l'une des formes génologiques définit l'ouvrage d'une manière supérieure n'est qu'une des possibilités interprétatives.

L'objectif du chapitre II intitulé *Ekspresja milczenia w « Trenach »* (*Expression de silence dans les « Thrènes »*) est d'indiquer la fonction d'un de nombreux artifices littéraires que Kochanowski a tirés de la tradition. L'expression de silence constitue le moyen littéraire utilisé avec succès déjà par les tragiques antiques, par exemple par Eschyle. Cet artifice était

aussi employé par les créateurs des *planctus* médiévaux ; on peut d'ailleurs trouver les traces de la réception de leurs ouvrages dans les *Thrènes*. L'auteur de Czarnolas a adapté ce moyen poétique – avec un sens et un goût artistiques – à la possibilité d'exprimer de nouvelles significations et de poser des questions existentielles.

Le chapitre III intitulé „*Cierpieć, aby zrozumieć...*” – o poszukiwaniu formuły tragiczności dla „*Trenów*” (« *Souffrir pour comprendre...* » – sur la recherche d'une formule du tragique pour les « *Thrènes* ») concentre son attention sur la question de la souffrance et du « tragique » dans le poème consacré à Orszulka. L'auteure essaie de dévoiler le mécanisme conflictuel de l'univers poétique des *Thrènes*. Ce caractère conflictuel se manifeste dans la lutte, dans les actes de choix et dans les activités de l'homme ; il décide de l'essence du tragique. Les contradictions sont perceptibles déjà dans la construction de l'existence (dont se rend compte le sujet des *Thrènes*), dans le chaos de différents phénomènes et la multiplication des significations de mots particuliers et de symboles exposés dans l'ouvrage. Les antonymies se trouvent également dans l'homme, c'est-à-dire dans le sujet parlant qui se débat avec lui-même et avec le mal caché dans la réalité environnante. Ainsi les facteurs contradictoires se heurtent-ils dans l'esprit d'un individu qui a été façonné par la tradition de l'humanisme de la Renaissance soulignant l'aspiration à l'ordre et à l'harmonie. Les expériences et les réflexions dramatiques du sujet lyrique, à savoir le père, conduisent à la volonté de surmonter le tragique, mais également à adopter une attitude du scepticisme intellectuel (cf. le mot « *niepewien* » (incertain, vague) se trouvant au début du dernier vers de l'ouvrage – *Thrène XIX*).

Dans le chapitre IV intitulé *W stronę alegorezy. Nawiązania do grecko-rzymskich mitów i postaci mitologicznych w „Trenach”* (*Vers l'alégorèse. Les références aux mythes gréco-romains et aux personnages mythologiques dans les « Thrènes »*), l'auteure s'infiltre dans le sens allégorique des références aux personnages mythologiques (ceux des mythes des Grecs et des Romains antiques) évoqués dans l'ouvrage de Kochanowski. Incluse au second plan allégorique des mythes, la vérité sur la réalité (par exemple sur l'intégration de la vie humaine avec le cycle de la nature et les relations avec la terre, sur la fin inévitable de la vie de chaque homme, sur la soumission au hasard de la mort indépendamment de l'étape de la croissance et de la maturation) était inacceptable pour le sujet lyrique du poème funèbre. La confrontation de la logique d'un homme singulier avec celle de la nature

a démontré l'inadaptation de l'individu, l'inacceptation des lois naturelles de ce monde (« la mauvaise Perséphone ») qui semble être mystérieux, vague et pas complètement compris par la raison humaine. C'est seulement l'amour – que la mort ne vainc pas (Orphée) – qui paraît être immortel ; cependant, l'amour n'atténue ni ne nivelle la souffrance.

Le dernier chapitre v intitulé *Kamień jako motyw i jako symbol w czar-  
noleskiej twórczości* (*La pierre en tant que motif et symbole dans la création de  
Czarnolas*) est consacré à la fonction du motif de la pierre dans les ouvrages  
de Jan Kochanowski. L'auteure ne se renferme pas dans les textes funé-  
raires ; elle soumet à l'analyse non seulement les *Thrènes*, mais aussi *Les  
Psaumes*, *Les Chants*, *Les Bagatelles*, les *Forricoenia* latins ainsi que d'autres  
ouvrages moins connus. La confrontation des paraphrases des psaumes de  
Kochanowski avec d'autres traductions du xvi<sup>e</sup> siècle des *Psaumes* prouve  
non seulement l'art technique de Jan de Czarnolas, mais fait comprendre  
également la symbolique vaste et spécifique des motifs de la pierre dans  
ses vers. Le motif d'une pierre brute en tant qu'élément de la nature même  
(ou plus amplement : en tant que particule de l'œuvre de la création) est  
d'habitude présenté dans les ouvrages renouant avec la tradition judéo-  
chrétienne. Dans *Les Psaumes*, il représente le pouvoir de Dieu et, en tant  
qu'élément étayant l'édifice d'une construction symbolique, il se réfère au  
Christ. Toujours est-il que le thème du rocher (du roc, de la montagne)  
apparaît plus souvent dans *Les Psaumes* que dans d'autres ouvrages du poète.  
Il symbolise un lieu sacré, la grandeur de Dieu ainsi que la sécurité et le  
soutien que l'homme honnête trouve en Créateur. Les motifs se référant  
à une pierre transformée ou adaptée à l'usage de l'homme apparaissent  
plus souvent dans les poèmes renouant avec l'Antiquité gréco-latine. Ces  
poèmes ont un caractère métapoétique ou méditatif, mais il y a aussi parmi  
eux des ouvrages funèbres et ceux abordant la question de l'amour. Et ici,  
selon le contexte, la symbolique de la pierre est étendue ; elle peut évoquer  
aussi bien les valeurs précieuses pour l'homme que – bien au contraire – les  
aspects négatifs de la réalité, par exemple le mal existant dans le monde.

Dans l'*Épilogue*, l'auteure souligne que la répugnance – exprimée dans  
les ouvrages interprétés – pour un schématisme intellectuel, la défense  
des droits de l'homme aux choix individuels, la préférence non seulement  
d'une « vertu » comprise d'une façon particulière, mais également des  
systèmes subjectifs de valeurs constituent les qualités de la création de  
Czarnolas qui étaient, jusqu'à présent, rarement prises en considération par

les chercheurs. L'individualisme de l'auteur en question se manifeste non seulement dans la recherche de nouvelles conceptions artistiques et dans une approche innovatrice du patrimoine littéraire de l'Antiquité (*aemulatio*). Sur le plan intellectuel de ses ouvrages est localisée une conviction profonde du besoin de respecter tout être humain. Dans la perspective du XXI<sup>e</sup> siècle – où, pour différentes raisons et peut-être à cause des médias contemporains, la menace d'un schématisme intellectuel est devenue réelle –, on peut d'autant plus apprécier non seulement la valeur artistique, mais aussi l'attitude lyrique et réflexive de Jan de Czarnolas – poète, savant et humaniste – édifiée sur les fondements solides : la Bible et l'Antiquité gréco-latine.



Na okładce

Sebald, J., Fotografia obrazu: Jan Matejko, „Jan Kochanowski z Urszulką”,  
po 1893, fotografia (czarno-biała), odbitka: wys. 19,0 cm, szer. 23,0 cm;  
podkład: wys. 27,5 cm, szer. 31,0 cm., nr inw. MNK IX-5540  
udostępniona przez Muzeum Narodowe w Krakowie

Redaktor

**Magdalena Białek**

Projektant

okładki, układu typograficznego oraz łamanie

**Paulina Dubiel**

Korektor

**Renata Śliż**

Copyright © 2016 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-8012-771-5

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-8012-795-1

(wersja elektroniczna)

Wydawca

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**

**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie 1. Liczba arkuszy drukarskich: 13,75. Liczba arkuszy wydawniczych: 10,5.

Cena 26 zł (+ VAT). Publikację wydrukowano na papierze Alto 80 g/m<sup>2</sup>, vol. 1.5. Do składu użyto

kroju pisma Juniconde (autorstwa Petera S. Baker'a.). Druk i oprawę wykonano w drukarni:

„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.”, Sp.K. (ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław).







„Jeżeli uda się... na koniec jeszcze uchwycić całość w jej absolutnej jedności w jeden jedyny promień światła, który ją niczym błyskawica oświecili, przedstawi jako osobną, i każdego roztropnego słuchacza lub czytelnika wzruszy, tak iż wykrzyknie: Naprawdę tak jest, teraz widzę to za jednym razem, wówczas jest to przedstawienie zadanej idei w jej bezpośredniej naoczności [...]”. Cytowane tu słowa Johanna Fichtego przyszły mi na myśl wkrótce po inspirującej lekturze książki poświęconej *Trenom* Jana Kochanowskiego, a przy tym [...] skomponowanej dość starannie, z inwencją oraz stylistyczną uważnością i pasją badawczą. [...] Niniejsza książka, stanowiąca zbiór udatnych refleksji na temat *Trenów* Kochanowskiego, a przy tym próbę rzetelnych i dogłębnych studiów historycznoliterackich i historycznokulturowych, stanowi cenne dopełnienie wielu poprzednich dysertacji, artykułów i głos.

*Z recenzji wydawniczej*  
*prof. zw. dr. hab. Alberta Gorzkowskiego*



Więcej o książce



CENA 26 ZŁ		ISSN 0208-6336
(+ VAT)		ISBN 978-83-8012-771-5